سرديّات الانهزام
«موت الفوات» لمحمد الهجابي نموذجا

أحمد الناوي بدري / جامعي، تونس

«لن يرحمك سوى انطفاؤك (كذا) وسط المفازة. بينك وبين البين هياكل روح تأبى الاتساع لك. فارحل ولا تساوم. «الرواية : 179.

«كنت أسمع هاتفا نابعا من بئر روحي يهمس لي. ألا عجّل بالرحيل. فهو دواء جسدك المثخن وعلاج حوبائك المكلومة». الرواية 181.

ليس الرحيل في هذين المقتبسين دافعه اكتشاف القارات، والتبشير للاستيلاء على مستعمرات شأن ما كان مع روبنسون كروزو بطل الرواية الأنكليزية الفاتحة، وفق ما ارتآه إدوارد سعيد(1)، ولكنّها الهزيمة تنخر بطل رواية «موت الفوات»(2) وشخصياتها، فتدفع إلى الرحيل. وهو بعض ممّا حدا بنا إلى أن ندرج هذه الرواية ضمن دائرة سرديّات الانهزام في محاولة لقراءة ثقافيّة (3) تسعى لفهم الرواية مندرجة في سياقها الثقافي الذي أحدثها، في إطار وعي ملازم بضرورة توسيع المقام السرديّ، فلا نحصره فيما أقرّته المناهج البنيويّة، وإنّما نمط في أطرافه ليشمل الرّوائيّ وما يتّصل به من أعوان، ومن أطر تمثّل السياق الحافّ بعمليّة الكتابة.

وكيفما قلّبنا وجوه تناول رواية «موت الفوات» لمحمّد الهجّابي، وجدنا الانهزاميّة مدارا جامعا لمختلف أوجه الحضور فيها، على مستوى عناصر المرويّ، وعلى مستوى فعل الكتابة الرّوائيّة ذاته. فقد تضافرت لتأثيث المعنى في الرواية أربع تيمات أساسيّة هي المطاردة والرحيل والجنس والخيبة.

تبدّت تيمة المطاردة في هذه الرواية من خلال سمتين اثنتين، مضمرة خفيّة لم يصرّح بها الراوي ولا الشخصيّات، وندركها ممّا يؤول إليه مآل الشخصيّات (نعيمة، الخال مصطفى، سعاد، ...). إذ أنّها كلّها تترك الوطن وتنسلخ عنه، لأنّها لم تجد مكانا يتّسع لحضورها فيه، فأكرهت على اجتوائه واضطرت لمغادرته(5).

وأمّا السمة الثانية للمطاردة في هذا النصّ الرّوائي، وهي الأهمّ فيه والأبرز، فأن تكون صريحة معلنة. تبدو انطلاقا من وجود عنصر البوليس، والسيارة «الفاركونيت» الزرقاء. وإن اكتفى فيها الراوي بحدود المراقبة دون تصعيدها إلى مواجهة مباشرة بين البطل ورجال الأمن، فإنّها أفضت إلى أن تشكّل هاجسا ما

ينفك يستبدّ به في يقظته وهجعته. يتجسّد في كائنات غرويّة وزئبقيّة عديمة الشكل ترصده في كلّ منعطفات تحركاته، وتنبثق له من كلّ الفرجات(6)، في حالة أقرب ما تكون إلى المرض والهوس.

وضمانا لفسحة أمل تخوّل الاستمراريّة، أوكل الراوي إلى إحدى الجرائد نشر خبر اختفائه في لعبة إذ تؤجّل عنه ضغط المطاردة الكابس، فإنّها تشرخه ذاتين، ذاتا تبحث عن ذاتها. يقول: «حررت خبرا، ووجّهته إلى برنامج إذاعيّ يعنى بأخبار المتغيّبين أبحث عنّي، بعد أن فقدتني منذ ما ينيف على العقدين من السنين». الرواية 15.

إنّ شخصيات هذه الرواية أغلبه تطارده الأشباح. وجميعها يبحث عن ملاذ. تداوى بعضها منه بالجنس. وهو تيمة لها حضور قويّ في هذه الرواية. ولم يكن فيها لتقصده الشخصيّات لذاته، ولكنّها كانت به تزجي فشلها وتدفعه، وبه تغالب راهنها وتجترح ما يمكّن من مواصلة الوجود ويسكّن مشاعر الخوف، وتباعد به واقع القمع والتعذيب، وتملأ به فراغها، وبه تستعين لنسيان الهزائم وتجاوزها، وتفرّغ عبره مكبوتاتها المختلفة السياسيّة منها والاجتماعيّة(7).

وقد شكّل الرحيل هو الآخر محورا ثابتا في رواية «موت الفوات»، هفت إليه الشخصيّات جميعها. فكان حقيقة عاشها أغلبها، هاجر الخال مصطفى إلى كندا مع عائلته، وهاجرت نعيمة إلى الإمارات، وسعاد إلى باريس ونعمان إلى أوربّا. ومثله سعاد ورقية، وإذا لم يكن الرحيل واقعا تعيشه الشخصيّة وتحقّقه، فإنّه يكون حلما مبتغى، تروده الشخصيّة ولا تدركه. سواء أكان رحيلا عن الوطن، أم رحيلا إلى الزمن الماضي زمن الفعل والنضال، أم رحيلا إلى أزمنة البدء، أم رحيلا في الأمكنة التاريخية هروبا من قيد اللحظة والمكان، وخلاصا من قيودهما(8).

وإذا ما نظرنا إلى أنّ النصّ هو وطن المبدع، وأنّ الرواية هي وطن الروائي وجغرافيته الحميمة، فإنّ الرحيل في نصّ «موت الفوات» يمكن أن يفهم من جهة الكتابة ذاتها في إطار ما يمكن إدراجه في وعي الرواية بذاتها. فالروائي بعد أن أنهى مشروعه واطمأنّ إلى أنّ «عمارته» على صورة مخصوصة يرتضيها غادرها إلى مجهول جديد. يقول: «صرت أتلّهى في تزجية الوقت بالتأكد من الترتيبات النهائية لاكتمال الحكاية، وانسجام خيطها الناظم. وما إن جُنّ الليل وأمعن، واستراح سكان العمارة إلى دورهم ومطارحهم [...] حتى انسللت وانحدرت أبغي الشارع [...]. سرت مسافة ثمّ إنّني استدرت أختلس النظر إلى العمارة لبرهات أسترجع هيأة شقتي وحال أثاثها. ومختلف التوظيبات التي أجريتها لكي تصدق الحكاية»(9).

لقد أفضت تجارب الشخصيّات كلّها إلى الفشل. فكانت الخيبة من الخواتيم الثابتة في مساراتها. فالبطل أحمد الهلالي فشل مناضلا وصحافيّا، كما فشل مع كلّ من كانت له بهنّ علاقات عاطفيّة. هجرته سعاد. ومن قبل كانت قد فارقته ليلى ورقيّة. واستطاعت نعيمة أن تجعل منه كرها هزأة (10). ومريم انتحرت. ونعيمة خانها زوجها ومات عشيقها. ومصطفى أفضى به النضال إلى الاعتقال والتعذيب. وعبد الصمد انتهت مسيرته النضاليّة كذلك إلى التعذيب ثمّ إلى الخبل والخرف انتهاء بالانتحار. والراوي فشل في مشروعه «تعقّب أخبار المتغيّبين»، بل إنّه غادر الراوية وهو لم يبدأ بعد في إنجازه. وكانت بينه وبين القارئ ،كذلك، أزمة ثقة وتصديق. يقول: «صحيح أنّني اكتفيت في الغالب الأعم بالترميز دون الإفصاح لكن حتى في هذا المقام كنت أخاف من أن أنعت بالخبل والخرف. ومن يصدق أنّ سيارة تتعقبني من دون سائر البشر»(11).

وسوف لن نذهب بعيدا في استجلاء تيمة الخيبة في هذه الرواية. فهي واحدة من الدلالات التي يفصح عنها عنوانها «موت الفوات». فإذا لم يكن هذا العنوان دالاّ على موت مضاعف، فإنّه في درجة من درجاته الدلاليّة الموت فجأة. إذن هو موت مجّانيّ أبيض، ليس له دافع ولا غاية، سواء أكان موتا يصيب الشخصيّات، أم يصيب المؤلف ذاته فيما أتت به النّظريّة الأدبيّة.

إلى ما تقدّم يمكن أن تضاف إليه تيمات غيره، كالاغتراب والقهر...، وهي تيمات كما ترى تتآلف جميعها فيما بينها وتتصادى لما يجمع بينها من أمشاج قربى دلاليّة. فإن لم تكن من بعضها تتوالد، فإنّ بعضها نتائج لبعض ومآلات.

انبنى المرويّ في هذه الرواية وفقا لطريقة الحبك المتوخّاة في الرواية البوليسيّة. إلاّ أنّ الراوي لم يبق على نظامها قائما كما عهدناه فيها، وإنّما أخرجه إخراجا جديدا. أبقى على عنصر الأمن والمبحوث عنه، وألغى ما هو دون ذلك (12) سوى إشارات ظنينة إلى ما يشبه «الجريمة» ممثّلة في البحث عن أخبار المغيّبين !(13). فقد أوقف الراوي مسار البحث والمطاردة في حدود البداية، ولم يتجاوزها ليدرك رواية تفاصيلها وما تسفر عنه. وضيّع خيوط هذه الحكاية الأساسيّة: البحث عن أ.هـ. ودُفع إلى التلهّي عنها بسرد حكايات فرعيّة. فمثلا، يروي ما قاله الفنّان، ثمّ ما قاله له صديقه، ثمّ يعرض موقفه من سعاد، وما روته لهما، ثمّ يصل إلى الحديث عن السيارة والبحث عن أ.هـ. ويعلّق الحكاية لينتقل إلى أخرى فرعيّة جديدة. فيروي ذهابه وسعاد إلى الشقة، ثمّ حكاية الزوج(14). كما انشغل الراوي عن رواية الحكاية الأساسيّة كذلك بنقل مشاهد وصفية أو حواريّة (15) تمنعها جميعها التنامي والاكتمال، وتعطّلها في حدث واحد يبرز فجأة مجسّدا من خلال حضور السيارة الفاركونيت الزرقاء فيما يشبه اللازمة التي تتكرّر في الرواية(16).

وقد توخّى الراوي كذلك، لتهميش الحكاية الأساسية في هذه الرواية تقنية التكرار، وهو فيه إمّا أن يكرّر الزمن الرّاوي والمرويّ معا فيما اُصطلح عليه بالسرد التكراريّ، وإمّا أنّ يعيد فيه الأحداث ذاتها مخالفا بين أزمنة وقوعها فيما اُصطلح عليه بالسرد الإعادي. فأفعال البطل والشخصيّات تنحصر في حدود الأكل والشرب والمضاجعة والنوم والجلوس في المقاهي والبارات والمراقصة. وجميعها يغرق في الهامشيّ من الأفعال ممّا يمكن أن يعكف عليه مجتمع الهزيمة وينحبس في مداره ويسلم معه من الرقابة الضاربة أطنابها عليه. وإذا ما فارقت ذلك إلى ما هو نموذجيّ فيكون على قلّته في هذه الرواية على سبيل الاستذكار والمسارّة.

إنّ الراوي في رواية «موت الفوات» إذ يهتمّ بالحكاية، فإنّه لا يلتزم برواياتها بالمعنى المفهوم: حكاية لها بداية تفضي إلى وسط ونهاية، ذات ترابط وثيق ومنسجم، وإنّما كان في نصّه هذا يراصف بين مشاهد ينتزعها من الذاكرة ويقتطعها من سيرته مرتهنا بحدود لم يتجاوزها: عمله في الجريدة، وعلاقاته بسعاد ونعيمة وبسيارة الفاركونيت، دون أن يوغل في تقليب صفحات عمره الماضيات لينهي روايته برحيله إلى المحطة واقتفائه أثر شيخ كان قد التقاه دون سابق اتفاق.

والشخصيّات في «موت الفوات» أغلبها ينبثق من واقع الطبقة المثقّفة. منها الصّحافيّ، والطالب، والمدرّس. وإذا لم تكن وثيقة الصلة بالمؤلف (أ.هـ = مـ. هـ)، فإنّها قريبة جدّا منه. كلّ من هذه الشخصيّات مفصول عن انتمائه الأسريّ، ينشد العزلة والعيش المنفرد. تربطه علاقات عابرة مفكّكة مهزوزة تصنعها اللحظة المرهّنة بهذا اللقاء أو ذاك في المقاهي أو المشارب والملاهي. حياتها موزّعة بين ماض متجاوز عنه لا يظهر إلاّ لماما، وحاضر موسوم بالتسطّح والانشراح والخضوع لسلطان الجسد والقلق العاجز والانهزاميّة والسقوط المنزوي حيث لا مساعد ولا معين. ولم تستطع بمجموعها أن تشكّل نواة مقاومة لتيّار جارف. ولا بعضها استطاع أن يكون لبعض ظهيرا. يقول الراوي: «إن البئر التي حفرناها بالأسنان والأظافر والدم والأسياخ ما عادت قادرة على مدّنا بأساطير مغايرة تكون لنا المتاع والعون والحافز. نضبت البئر فتشذّر القوم. وها أنذا أساكن وحدانيتيّ وأنعكف في اغترابي»(17).

لقد خضعت العلاقات بين الشخصيّات في هذه الرواية لبنية مشوّهة انشدّ فيها البطل إلى قطبين اثنين: قطب مثلته المرأة وكانت هي ذاتها في حاجة إلى من يسندها، وقطب مثلته السلطة بمختلف تجلّياتها

وتلويناتها. والشخصيّات في هذا الأثر مدفوعة بعوامل ذاتيّة ترغب في الصفح عن الآنيّ، بل في مجابهته بالانغماس في الجنس والسكر والنكت الداعرة تروغ بها عن المطالب الكبرى، وتزهّدها في الصراع والمواجهة والمكاشفة، لتظلّ شخصيّات مجوّفة لا تقوى على تجاوز ضعفها. حتى إنّ هذا الصنف يدفعنا إلى أن ننفي عنه سمة الشخصيّات الإشكالية. فقد تجاوزتها إلى نموذج لا يسعى إلى تغيير الواقع ولا إلى التصالح معه أو البحث عن صيغة تعايش معه. ولكنّها تحاول دائما الفرار حفاظا على وجود في درجته الدنيا.

والراوي في رواية «موت الفوات» هو راو داخليّ قرينُ المؤلّف أو شبيه به. يغرق روايته في سرد استعاديّ. يعكف فيه على الغوص في ثنايا ماضيه الخاص على غير مألوف السير. يكتفي فيه- إذ ينحبس في دائرة الذكرى – بالتركيز على زمن العجز والهزيمة والضياع، متحاشيا ما أمكن الحديث عن فترات النضال التي خاضها أيام كان كحمار الطاحونة يجوب المداشر والمدن ينشر الدعوة ويحشد الجماهير لصالح القضيّة(18).

وقد كان لهذا الضرب من حضور الراوي في الحكاية، أن يكون إدراكه فيها شموليّا، تؤسّسه وجهات نظر وإن بدت داخليّة فإنّها لا محالة تنفصل عن وعي الشخصيّات بما فيها تلك التي كانها فقد ذُوبت خطاباتها في خطاب الراوي وأُجهضت حواراتها، فتلاشت في مزق من الأقوال غير المباشرة، توزّع هنا وهناك طيّ الحكاية في هذه الرواية.

إنّ تيمات كالمطاردة والجنس والرحيل والخيبة، وحكاية علّق مسارها الرئيسيّ، والتفت فيها إلى حكايات جانبيّة، وأغرقت في الهامشيّ العارض، وشخصيّات ركبها الخوف والهواجس فانزوت تطلب العزلة وأعرضت عن راهنها تلوذ منه بالفرار والهجرة، وراو يعكف على استذكار ماض كابس تولّى، هي رواية هزيمة تتواءم والسياق الذي فيه تتدرج بما أنّ الرواية شكل ثقافي(19) هو شكل المجتمع ذاته بما يختمر فيه من سلوكات وأنماط وعي، وما ارتكز في لا شعوره الجمعيّ والفرديّ من متصورات وما أحدثته فيه الوقائع المتتاليات من هزائم ممضّة كانت من عوامل وجود الرواية العربيّة الحديثة ووجودها كتابة روائيّة مخالفة، من هزيمة سبع وستين وتسعمئة وألف إلى حرب الخليج الثانية، إلى سقوط المعسكر الاشتراكيّ إلى تداعيات أحداث ما بعد الألفية الثانية إلى حرب الخليج الثانية وما يخلّل هذه الهزّات من خيبات قطريّة وظواهر عالميّة كانت شقاء للمثقف، والروائيُّ وجهٌ من وجوه تجسّده. ففي كلّ هزّة كان دوره ينحسر إلى أن عزف عن تمثّل الواقعيّ ومال إلى تشخيص الذاتيّ في محاولة منه لخلق عوالم غرائبيّة، ولمحاورة الكتابة ذاتها(20)، وصولا إلى الانكماش على الذات رصدا لخيباتها وحالاتها فيما يشبه الرجوع إلى تذويت الرواية فتحجمُ عن أن تناكف الواقع أو تحتجّ عليه.

إنّ كثيرا من الأسئلة والإشكالات تَبتدرُنا فيما نحن نحاول قراءة رواية موت الفوات لمحمّد الهجابي.

فهل أنّ هاجس التجريب ضمُر وحدّته خبت لتراجع الرواية العربيّة التجريبيّة بصفة عامة، والرواية التجريبيّة المغربيّة بصفة خاصة، تجربتها بعد أن ثبت أنّ رواية التجريب ليست هي رواية الحرّية(21) بقدر ما هي رواية الهشاشة، فتعود إلى إيلاء الحكاية مكانة في الرواية وإلى عدم التعويل كثيرا في بنائها على المفارقات والتقطيع، وإلى إكساب الشخصيّات تمايزها وبعضا من عمقها، وتحجيم التجريب اللّغويّ بتقليص وعي الرواية بذاتها إلى درجاته الدنيا، فيتسنّى القول إنّ رواية التجريب عجزت عن تجاوز ثوابت الرواية الكلاسيكيّة في ظلّ مجتمع لمّا تزل بناه وهياكله موسومة بالتقليديّة.

هل أنّ الهزيمة باتت إحدى مكوّنات الوعي الباطنيّ للروائيّ المغربيّ والعربيّ بصفة عامّة حتى تكون الكتابة - قبل أن تكون محكومة بالرقيب الخارجيّ- محكومة بالرقيب الداخليّ يضطره إلى أن يدور في فلك الهامشيّ العارض.

كيف يمكن أن نفهم قول أحدهم : «إنّ أدب الشعوب الفنيّة في العالم الثالث الذي يُنتظر منه أن يساهم في بناء هويّة قوميّة وثقافية لا يمكن أن يكون دون قيمة«(22)؟.

هذه هي بعض ملامح سرديّة الانهزام كما قدرنا على مقاربتها في رواية «موت الفوات» من حيث تيماتها، وطريقة الحبك فيها، ومن حيث شخصيّاتها وطبائع العلائق فيما بينها ونوعية الرواية وطبيعة الإدراك المتحكم في مروياته وهي تحديدا سمات غالبة على الرواية العربيّة ما بعد التسعينيّات. أسماها بعضهم بكتابة الانزواء أو رواية الحالات(23)، وأطلقنا عليها سرديّات الانهزام. ولست أجزم بأنّ هذه هي الملامح الجامعة لهذا النهج الرّوائي فثمّة دائما ما يمكن أن يوسّع من دائرة إنشائيّتها ويضيف إليها.

الهوامش والإحالات

1) انظر : سعيد، إدوارد : الثقافة الامبريالية. تر : كمال أبو ديب. ط. 2. دار الآداب. بيروت. 1988. ص : 138. حيث يقول : «إنّ الرواية الانكليزية دشنت برواية روبنسون كروزو. بطلها مؤسس لعالم جديد وهو مرتبط بسرديات الرحلات الاستكشافية في القرنين السادس والسابع عشر التي وضعت أسس الامبراطوريات الاستعمارية العظيمة».

2) الهجابي، محمد : موت الفوات. إفريقيا الشرق. المغرب. 2005.

3) القراءة الثقافية هي «القراءة التي تفسّر النصّ في ضوء الثقافة التي أنتجته ...] [وهذه القراءة تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعيّة النصّ الثقافي والوعي الفرديّ للمبدع فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص، مرورا بتأويل مقاصد المبدع ووعيه وانتهاء بدور القارئ الناقد حيث ينفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين المفهوم دلاليّا وجماليّا داخل النصّ : يوسف، عبد الفتاح أحمد : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي. نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص. عالم الفكر.ع.1. سبتمبر. 2007 ص : 160».

4) توجّه كثير من النقاد الغربيّين مثل هذا التوجه. للتوسع انظر : يقطين، سعيد : انفتاح النص الروائي النص والسياق. ط.1. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء 2001. ص : 29.

5) تقول نعيمة إحدى شخصيات الرواية : «كلّ شيء أصبح مقرفا. ولا يستحق حتى الرثاء. والحل أن نغادر قبل فوات الأوان [...] إمّا الهجرة وإمّا الجنون». الرواية : 105. وتقول مريم : «أصبح]الفنان[مجبرا على ارتياد أفاق الهجرة لئلا ينتحر». الرواية : 120. ويقول الراوي عن نعيمة : «إنّها اجتوت البلد» مص.ن 176.

6) يقول الراوي عن نفسه : «بينما كنت ممدّدا في الفراش على جنبي الأيمن ما بين النائم واليقظان[...] إذ بفرضية تراودني وتستبد بجماع تفكيري قلت إن قوّة ما قد تكون أمنيّة أو مخابراتية أو سياسيّة أو دولاتية محلية أو أجنبية لا فرق، وضعت خطة محبوكة تريد النيل من مواطنين بعينهم [...] وقدرت أنّني أحد هؤلاء المستهدفين وأحسست أنّني إنما أخضع الساعة لقوانين مرحلة البداية [...] فما الفاركونيت الزرقاء [...] سوى عناصر البدأة». الرواية : 36. ويقول : «فقد أضحت تتوارد في ذهني شوارد حلمية مثيرة لكائنات غروية ورغوية وزئبقية. لا شكل لها تترصّدني عند كلّ منعطف زقاق أو شارع. أحيانا أحس بها كما لو تسمّرت في مواضع بعينها، داخل الشقة، تسفني بنظرات صادرة لا تزيغ وأشعر بها في أحايين أخرى وقد اتخذت هيأة عين لا تطرف تتفرس فيّ من وراء زجاج مرآة الحمّام ومن قلب زجاج جهاز التلفاز ومن

بؤبؤ مصباح السقف ومن داخل أكرة الباب ولعلها تشخص من بالوعة حوض الماء، ومن رسم بالجدار، وأحسها تقيم في برواز المنبه أو تثوي في قاع فنجان القهوة» مص.ن : 34.

7) انظر الرواية : 43، 49، 54، 58، 88، 103، 174، 176.

8) انظر الرواية : 61.

9) الرواية : 180.

10) انظر الرواية : 124، 152.

11) الرواية : 157.

12) للتوسع انظر : T. Todorov ; Poétique de la prose، Seuil 16 : P . 1971 Paris،

13) انظر الرواية : 157.

14) انظر الرواية : 25-27.

15) انظر مثلا الرواية : 15 .

16) انظر الرواية : 27، 33، 106، 108.

17) الرواية : 169.

18) انظر الرواية : 146-168.

19) انظر : سعيد، إدوارد. مر. مذكور. ص : 139

20) تقول دينا دريفوس عن الرواية الحديثة : « إنّ الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية» نقلا عن مدخل إلى نظريات الرواية. لبيير شارتيه. تر. عبد الكريم الشرقاوي. دار توبقال للنشر. ط1. 2001 ص : 210. ويواصل بيير شارتيه فيقول : «حصل أحيان انطباع بأنّ النظرية توشك أن تلتهم الممارسة» مر. ص. 212.

21) يقول محمد الباردي مستندا إلى ما ذهب إليه آلان روب غرييه : «إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر». انظر كتابه إنشائية الخطاب الواقعي في الرواية العربية. ص 242.

22) Jurt, Joseph : La réception de la littérature par la critique Journalistique. Lecteurs de Bernanas. Ed. Jean. Michel place. 1980 P.33.

23) انظر : الكيلاني، مصطفى : زمن الرواية العربيّة. كتابة التجريب. دار المعارف سوسة. تونس. ط.1. 2003. ص : 218-219.

تجربة في العشق
وإضافات الطاهر وطار لحداثة الرّواية العربيّة

عبد الرحمن مجيد الربيعي/ روائي، تونس

ـ 1ـ

كان لقائي الأول بالعزيز الطاهر وطار عام 1976 في الجزائر العاصمة حيث دعيت للمشاركة في ندوة عنوانها «الأدب والثورة» نظمها المركز الثقافي الجامعي الذي كان يديره أحد أعلام المسرح الجزائري المرحوم مصطفى كاتب.

يومها كانت كلمة "ثورة" ناعمة مثل الحلم، حمراء مثل الدم، وكانت الثورة تحيل دائما على اليسار إذ من غير الممكن أن يقود اليمين ثورة بل انقلابا عسكريا أداته الدبابة ولن يخرج الحاكمون كما قال أحدهم إلا بدبابة (ومن أراد إخراجنا -كما أوضح- فليأت بدبابته وسنرى عندما تتقابل الدبابتان).

كنا نلتقي طيلة أيام الملتقى في فترات الاستراحة أو على مائدة الطعام، أو في دعوة صديق ما زلت أذكر ذلك اللقاء الذي تم على مائدة غداء في منزل صديق عراقي إذ أن اللقاء ضم المناضل المغربي المعروف الفقيه البصري ووطار والصديق العراقي وأنا، تلك كانت فرصة لا تنسى وحوارا شاملا أخذت منه شخصيا الكثير.

لكن معرفتي الأوثق بالطاهر وطار كانت من خلال قراءتي لأعماله في فترة كنا فيها منبهرين ببطولات الشعب الجزائري وبالأعمال الأدبية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي كانت تترجم في لبنان وسوريا وتونس وتنشر بشكل واسع، أعمال محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون ومولود معمري وزهور ونيسي ورشيد بوجدرة التي صدق فيها القول التونسي ضمن السلسلة التي صدرت ترجمة البعض فيها تحت عنوان "عودة النص".

لكن الطاهر وطار كان ينتمي إلى جيل مختلف من الكتاب الجزائريين أولئك الذين آمنوا باللغة العربية وكتبوا بها، شأنه شأن أبو العيد دودو وعبد الحميد بن هدوقة وآخرين.

وقد توافقنا وطار وأنا شأننا شأن عدد كبير من أبناء تلك المرحلة على كتابة نصوص روائية وقصصية وعربية لها هويتها وإن كانت تفيد من منجز السرد العالمي.

نصـوص لا تكـرر بـل تبـدع وتضيف حتى إلى ما ينجزه كل واحد منا. بحيث تشكل كل كتابة جديدة إضافة جديدة كنا متفقين على هذا، وكانت مساحة وطّار الجزائر والثورة الجزائرية بكل ما تعنيه في وجدان

كل عربي أما أنا فكان العراق ساحتي بكل اختلاطاته وتركيبته وعنجهيته بل وقسوة حاكميه منذ نوري السعيد حتى آخر السلالة التي حولت البلد إلى مستعمرة أمريكية.

كنت أعرف أن الطاهر وطار يجمع في شخصه النقيضين فهو الزيتوني الذي درس في جامع الزيتونة المعمور بتونس على يد علماء أجلاء مروا بهذا المعهد العريق الذي حفظ العربية وتراثها في أصعب المراحل يوم كانت تونس واقعة تحت الاحتلال الفرنسي.

وقد عشق الطاهر العربية إلى أبعد الحدود وصار أحد أكبر المدافعين عنها والدعوة إلى الكتابة بها فهي التي تحفظ للجزائر وللعرب كلهم هويتهم الوطنية والقومية.

وله معارك كثيرة في هذا المجال، وكان إيمانه راسخا بالعربية رغم معرفته باللغة الفرنسية التي اختار بدلا عنها العربية لغة للكتابة لذا انتشرت رواياته شرقا وحظيت بالحفاوة النقدية من لدن أكبر الأسماء التي تتعاطى النقد.

وقد حصل على عدة جوائز أدبية معروفة آخرها وقبيل رحيله جائزة الشيخ سلطان العويس من الإمارات العربية المتحدة.

أما النقيض الثاني للزيتوني فهو وطار الماركسي، أقول هذا رغم أنني قد لا أكون دقيقا عندما أجد الأمرين متناقضين، فالمبدعون الكبار تذوب في مصهرهم كل التناقضات، وطاهر هوهو في تجانسه مع نفسه.

ونجد في معظم روايات الطاهر وطار المعروفة مثل "الزلزال" و"اللاز" انشغالا في الصراع داخل الثورة الجزئرية بين معظم قيادات الثورة وكوادرها ومع الماركسيين أو الشيوعيين تحديدا الذين انضموا لهذه الثورة، وقاتلوا في صفوفها ضمن الجبهة التي شكلتها من تنظيمات متعددة ومختلفة الاتجاهات، لكن ما كان يجمعها تحرير الجزائر من المستعمر الفرنسي.

ـ 2 ـ

انشغل الطاهر وطار في رواياته التي تحدثت عن فترة ما بعد انتصار الثورة وقيام الجمهورية الجزائرية في موضوع البيروقراطية التي جاءت عدة أعمال له بمثابة هجائيات لهذه البيروقراطية التي تتكرس بعد أن تتحول الثورة إلى دولة، وعلى طريقة الشاعر محمود درويش (ما أوسع الثورة ما أصغر الدولة) فإن وطار كان هذا ديدنه بعد أن أصبح أحد الإطارات الوظيفية في حكومة الثورة.

ولكن الفنان فيه كان دائما يصطدم بجدران البيروقراطية هذه أي أنه كان موظفا على طريقته ووفق رؤيته ومواقفه.

وقد أردت أن أتوقف عند رواية سبق لي أن قرأتها منذ سنوات، ثم وجدتني أعود إليها لأقرأها من جديد فهي رواية تمثل الطاهر وطار تمثيلا دالا، وأعني بها رواية" تجربة في العشق".

هذه الرواية كتبها عام 1988 كما هو مدون في خاتمتها.

وقد نشرتها دار (عيبال قبرص سنة 1989) أي بعد سنة من كتابتها. ويلفت النظر التقديم الذي كتبه المؤلف لروايته الذي وجدت أنه أقرب إلى "المانفيستو" الروائي إذ أورد فيه مجموعة أفكار حول مفاهيمه الروائية ولكن قبل أن أتوقف عندها أشير إلى أن الروائي ذكر في هذا التقديم -المانفيستو بأن الشخصية المحورية للرواية حتى وإن تواجدت في تاريخ الجزائر الحديث لم يوظف منها في الرواية إلا حالتها التي هي حالة المثقف في هذا البلد).

ويذكر أنه (لم يشأ نشر الرواية في مطلع الثمانينات وهي فعلا كما أعلنت ذلك سابقا من انتاج تلك الفترة حتى لا يستغلها الخصوم السياسيون).

أما لماذا نشرها فيذكر على حد قوله : «أما وقد أصبح كل شيء تاريخيا الآن، فإنني أنشرها كأحد مشاريعي في السبعينات وكخاتمة لرصد حركة التحرير الوطني في الجزائر من 1962 إلى سنة 1979».

أما الآراء التي أذكرها كما وردت في التقديم المانيفستو فأذكر منها بعض الأمثلة التي تنير اشتغال وطار الروائي، مثلا:

(أنني شخصيا وانطلاقا من قاعدة جدلية الشكل والمضمون التي أعمل بها وأطبقها بصراحة، أثور في كل مرة ينضج موضوع ما في ذهني، ليس فقط على شكل الرواية العام وإنما على الأشكال التي صنعتها أنا نفسي، فأحاول ابتداع شكل ينسجم مع المضمون ولغة تماشي الأجواء، حتى وإن تعددت في صفحة واحدة من فصل واحد من رواية واحدة). انتهى قوله في هذا المثال الأول ولعل قراءة سابرة لمنجزه الروائي ستكشف لنا إلى أي حد تكفي النوايا المسبقة أمام ما يتوصل له الروائي، يمكن التأكد من هذا بعد قراءة أعماله نقديا.

أذكر أن هذه المسألة تلح على• وطار ،وربما كنت أوافقه عليها منذ لقائنا الجزائري الأول وقد تحاورنا فيها في لقاء لي معه بمقهى اللوتس ثم عدنا إليه في لقاء الجاحظية وقد كنت في زيارة له بعد حضوري للجزائر بدعوة منه لإلقاء محاضرة عن الأدب العراقي بعد الاحتلال، وكان المنطلق في الحديث من أن التكرار يجعل التأثير باهتا والصوت يفقد توهجه... إلخ

أما الرأي الثاني له في التقديم المانيفستو فيذكر فيه:

(محاولة وضع قواعد لرواية جديدة لكتابة بعناوين مختلفة، دعوة رجعية تقودنا طال الزمن أو قصر إلى المحافظة وإلى تقديس الشكل).

وهذا الرأي أيضا يمكن مناقشته سواء من موقع الاتفاق أو موقع الاختلاف ومصطلح (دعوة رجعية) جدي جدا، كما أن المبدعين الأصلاء -وهذا نتفق معه هم أشبه بالنهر الذي يحدد تدفقه مجراه.

ويذكر وطار لمن عرفه كانت ثقته بنفسه واختياراته كبيرة ،ولولا هذا لما كان الطاهر وطار الذي نعرفه في إبداعه ومواقفه الوظيفية.

كما يذكر في السياق نفسه (أنني أثناء العملية الإبداعية أضع نفسي موضع الواضع للحن لا المؤدي له) وهذا الرأي ينطبق عليه حتى في تسييره الإداري كإدارته للإذاعة الوطنية مثلا.

ـ أما المثال الأخير الذي استوقفني في تقديمه المانيفستو فهو رأيه في الحداثة حيث يقول" إن الحداثة بالنسبة إلي هي ما ينبع مني أنا، وأنا منسجم تمام الانسجام مع كل ما وصلت إليه الإنسانية في جميع المجالات، وفي نفس الوقت ما يجعلني كاتبا عربيا يسكن إفريقيا من حافة البحر الأبيض المتوسط مهما كان أمره فهناك شيء يربطني بالناس في حيدر آباد وفي ألماتا عاصمة كازخستان)أليس هو الإسلام الذي فيه، في مجتمعه وتراثه بل وفي دراسته الزيتونية على أيدي أكبر شيوخ هذا المركز الإسلامي المعمور ؟

ويؤكد في ختام هذا الرأي أنه (يرفض أن يكون شخصية من بلاستيك)

ـ 3 ـ

بعد التقديم المانيفستو الكتابي للطاهر وطار الذي لا نناقشه فيه،فالمبدع أدرى بإبداعه ،وكيف بدأ؟ أقول إن لكل مبدع طبيعة اشتغال فأنا أعرف روائيين يضعون مخططا كاملا لرواياتهم وأبطالها قبل أن يخطوا سطرا فيها، وهناك روائيون لا يفعلون هذا ـ ومحدثكم أحدهم ولكنّ لديهم تصورا عاما للرواية التي يكتبونها وعالمها وأبطالها، ولا يحتاجون إلا لمراجعات ليست كثيرة تتعلق بالفترة التي يكتبون عنها تلافيا لأخطاء لم ينتبهوا لها (أذكر روائيا جعل الناس يسجدون في صلاة الجنازة مثلا كما صحح كاسترو لماركيز معلومة أوردها في مخطوطة روايته «الجنرال في متاهته» حول أحد الأسلحة النارية).

رغم أن الروائيين اليوم يكتبون وينشرون دون أن يعطوا أعمالهم لمن يقرؤها قبل ذلك، ومرد هذا إلى أننا منشغلون بأنفسنا إلى درجة الاستنفاد وقد جعلنا هذا نتأى عن بعضنا حد الاغتراب.

في تجربة في العشق نحن أمام الموضوع الأثير للطاهر وطار وهو اصطدام المثقف بالبيروقراطية والمثقف في روايته هذه رجل مسرح كبير ومرموق في الجزائر وأصاب شهرة في فرنسا ثم في البلدان الاشتراكية فهو يساري أو شيوعي إن شئنا التحديد يسير على إيقاع الزمن الروسي، وتذكرنا بزمنه هذا دقات الساعة الروسية في شقته الواسعة التي يعود إليها في مسار الرواية مرارا كأنه لا يريدنا أن ننسى على وقع أي زمن يتحرك بروموثيوس، هكذا يرى نفسه، ويتشبث بهذه الشخصية التي مثلها وتقمصها فكان أن تقمصته وهوالمجنون وفق وصف الآخرين له الذي يسجل تداعياته على آلة تسجيل، يروي كل شيء، أحلامه وهذيانه وخلافاته وهو الرايس كما يلقبه أصدقاؤه ومريدوه، وهو كذلك (السيد المستشار) وفقا للوظيفة التي يشغلها حيث تسير معظم الإدارات العربية فكيف بالإدارات الوليدة لبلد تحول الثوار فيه إلى مسؤولين إداريين بعد انتصار ثورتهم ؟

وهو فوق هذا وذاك الشيوعي عاشق أولغا الروسية التي عرفها في موسكو فظلت حاضرة في حياته، خصها بغرفة في شقته لم يسمح لأحد بأن يدخلها، وضع فيها صورتها، وكان يحرق لها البخور ويختلي مع ذكراها في طقوس ينسجها بنفسه حتى أنه ينادي المرأة التي تعيش معه مدّبرة لمنزله بأولغا في بعض الحالات رغم الفارق بينهما فأولغا روسية شقراء وغجرية شابة زنجية تعمل لديه مدبرة لمنزله وهو الأعزب.

ولم يكتف الطاهر وطار بدقات الساعة الروسية بل إن النشيد الأممي وهو النشيد الشيوعي الشهير يذكرنا به، ودائما هناك من يقرأ هذا النشيد في إضراب أو تظاهرة أو مسرحية.

وفي متن الرواية يرد ذكر مثقفين عرب كثيرين من الشيوعيين واليساريين، ولم ينس حتى الشاعر العراقي الشيوعي ألفريد سمعان بين من يذكرهم.

تمتلئ رواية «تجربة في العشق» بالكثير من المفارقات وكلها مستوحاة من معاناة السيد المستشار عندما كان مسؤولا في وزارة الثقافة، وربما كان أطرفها ما جرى بعد دعوة الشاعر اليمني الضرير عبد الله البردوني الذي يورد نص التقرير الذي كتبه أحدهم حول هذه الزيارة ومن المعروف عن البردوني أنه كان سكيرا كرع عدة قناني من الويسكي في فندق الأوراسي الشهير.

هذا التقرير لاندري إن كان قد وجد فعلا بهذه الصيغة أم أن الروح الساخرة لدى الروائي هي التي ابتدعته والتقرير موجه لوزير الثقافة وضد من وجه الدعوة لشاعر يماني كفيف وقد جاء فيه (تصوروا يا معالي الوزير أن يمانيا كفيفا يدعى عبد الله البردوني، همم، هكذا. عبد الله وبردوني أيضا بدون سروال، أو حتى تبان، عليه سترة رمادية، ولربما يحتزم بسيف، أو بخنجر في قدميه اللذين يشبهان حوافر أية دابة أو جمل بلغة أكلتها وفي قدميه الرمال يكون ضيفا على وزارتنا التي تجسد وتمثل الجزائر بجميع ثوراتها الثقافية والصناعية والزراعية والتي ترفع لواء عدم الانحياز الحقيقي، لا إلى هذه الكتلة أو تلك، ولواء النظام الاقتصادي العالمي الجديد، والجنوب للجنوب وإفريقيا للإفريقيين) إلى آخره.

أوردت هذا المقطع الطويل من التقرير لأدلل به على الروح الساخرة لدى وطار وفي الآن نفسه أبدي إعجابي بالوصف، فالبردوني الذي جاء إلى بغداد في ستينات القرن الماضي كان مظهره هكذا فعلا، والفرق أن جبته من القماش المقلم السميك حتى تتحمل الأوساخ وتستر ما تحتها، ولكنه يعد من فحول الشعراء العرب والمظاهر لا علاقة لها بالجواهر.

هناك في الرواية مرافعة من السيد المستشار عن نوابغ العميان العرب المعاصرين أمثال عميد الأدب العربي د. طه حسين ومن الأقدمين بشار بن برد الذي وصفه وطار بشاعر البورنو والسيكس.

كما حمل المستشار للسيد الوزير عددا من مؤلفات عبد الله البردوني للتدليل على صواب دعوته للجزائر وإقامته في فندق الأوراسي.

كما تمتد سخريته اللاذعة إلى الشاعر نزار قباني

الذي سكن الغرفة رقم 410 في فندق الأوراسي إذ لا يهمل حتى رقم الغرفة ولكن الفتاة نجاة التي كلفت بمرافقته لازمته حتى في غرفته، ويقول عنها (ولعلها حركت مشاعر كانت ماتت بفعل اضطرابات الوضع اللبناني وبفعل عامل آخر حسب مزاعم البياتي).

وكأنه يذكرنا هنا بسخرية عبد الوهاب البياتي الجارحة التي عرفت عنه في مجالس التميمة البيضاء التي ترافقه أينما حل.

وتظل نبرة السخرية حاضرة حتى في حديثه عن نفر من الأدباء حيث يقول : (والله العظيم لن يتورع بعضهم من اعتبار تكريت مسقط رأسه مقابل أن تنشر له مجلة "الأقلام" أي كلام تحتْ توقيعه) والإحالة واضحة فتكريت هي مسقط رأس رئيسي الجمهورية المتعاقبين في العراق البكر وصدام والأقلام هي المجلة الأدبية المعروفة في العراق رغم أن النشر فيها ليس هكذا وهذه شهادة مني حيث كنت مشرفا عليها أواسط السبعينات.

وأراد أن يرتفع بسخريته إلى ذروتها في اصطدامه مع رئيسه في العمل وهو الوزير تحديدا عندما تعرى ودهن جسمه بالأصباغ ليكون بروميثوس المدمى، وربما عاند الوزير مشروعه بإحراجه وهو على ذلك المنظر الفاضح فما كان من الوزير إلا أن نزل من سيارته وبدلا من أن يهمله ويتظاهر بعدم رؤيته أو بطلب إبعاده إذ ورد في الرواية على لسان المستشار (الوغد، أمر بإيقاف السيارة، ارتدى ضحكة ضخمة، ونزل، نعم، نزل وفوق ذلك ربت على كتف بروميثوس وسخر قائلا : ما يزال جنون التمثيل يسكنك، وزارتي فخورة بتوفرها على أمثالك، لا يمكن لأي عامل في وزارة العلم - لم يستعمل عبارة موظف - إلا أن يبتهج بأسبوع العلم بهذا الجنون).

لقد فات السيد المستشار بروموثيوس، الرايس أن ينتبه لهذه المناسبة التي تواقتت مع احتجاجه وقد غلب على أمره ولكن السخرية وصلت حد الكوميديا السوداء حيث يأتي الوصف هكذا (انهزم حضرة المستشار، تفرق جمهوره العزيز).

- 4 -

من ملامح رواية تجربة في العشق هذه الفانتازيا الخرافية التي تمثلت في تصوره لحل القضية الفلسطينية، واستحضاره لشخصيات قياداتها وعلى رأسهم أبو عمار.

وبدا وكأن الطاهر وطار وإن كان تركيزه على هذا الممثل المخرج المسرحي الشهير إلا أنه يخضع متن روايته السردي إلى مجموعة مونولوغات متناثرة تتناقض تضحكنا أو تؤلمنا.

وهناك ملاحظة أجدها مهمة قد يخرج بها قارئ رواية «تجربة في العشق» في كونها رواية غير متماسكة، أو مشتتة، اعتمدت الفوضى في تعبئة المتن بالأمثال سواء الشعبية الجزائرية أو العربية الفصحى وكذلك اكتظ المتن بالأسماء وأبيات الشعر وما يشبه الهذيانات الباردة منها والساخنة المحمومة، وقد يرى القارئ أن الروائي فرش على الورق كل ما عنّ له، كل ما طرق رأسه من أفكار تداعت على الورق.

هي الفوضى لكنها الخلاقة كما أرادها وطار لروايته هذه قبل أن نجدها في القاموس الأمريكي لكن الفوضى في هذا القاموس لن تكون خلاقة أبدا، لكنها عند وطار خلاقة فعلا ونتأكد من هذا بعد قراءة متأنية ثانية للرواية إذ تتوضح لنا شخصية بروميثوس أو السيد المستشار أو الرايس والذي ألحق به أصحابه في العمل صفة «مجنون»، حتى أنه استمرأ هذه الصفة وتلذذ بها وكأنها امتيازه على الآخرين الذين تسيرهم عقلانية بلهاء، هي عقلانية الامتثال لمشيئة رؤسائهم في العمل، أما الذي لا يتواءم ولا يتطابق مع التعليمات ويمتثل لإرادة الرؤساء فهو "مجنون" كما وصفوه، لكنه عاقل جدا، تسيره قناعاته وهو عدو لدود للبيروقراطية، يناطحها مهما كانت جدرانها سميكة.

- 5 -

مما لاشك فيه أن الرواية الحديثة، وتجربة في العشق أحد امثلتها، رواية طليقة، لا تخضع لتعليب شكلي، إنها كون مفتوح يلجه كل روائي من بوابته

الخاصة وأنا هنا لا أعني إلا الروائيين المعلمين الكبار ومن بينهم الطاهر وطار.

وهنا أستحضر رأيا كثيرا ما أستشهد به لبيير شارتييه ورد في كتابه "مدخل إلى نظريات الرواية" قال فيه (الرواية هي النوع الأدبي الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل).

ومن هنا يمكننا القول أن كل روائي يحاول وضع بصمته في هذه الصيرورة وفقا لمنحدره الجغرافي وثقافته ،فروائيو اليابان غير روائيي أمريكا اللاتينية وغير الروائيين الفرنسيين أو العرب الذين نجد بينهم روائيين قاماتهم أطول من قامات روائيين انتشروا وصاروا أعلاما لأن الأدب العربي الجاد محاصر حتى في محيطه العربي، تسيره أهواء الصغار والجهات التي تحركهم وتعمل على طمس التجارب الجديدة الخلاقة لصالح تجارب لا قيمة لها، وذلك حديث طويل آخر.

كما أن بيير شارتييه يرى أيضا بأن (الرواية لا تكتفي بالاقتراض بل تحور وتحرف لحسابها الخاص).

والطاهر وطار ابن الجزائر المحمل بالهم الجزائري منذ أن كانت بلاده تحت الاحتلال الذي عمل على جعلها جزءا من فرنسا، هو ابن الجزائر الملم بالتفاصيل الجزائرية جغرافية وموروثا وثقافة، ولذا تبدو رواياته وكأنها تقدم لنا تاريخا مجاورا للتاريخ المعروف، تاريخ داخل التاريخ، فيه ثراء التفاصيل التي تبدو غائبة عن الذين لم يعيشوا في الخضم.

والجزائر بلد ثري، منجم كتابي، فيه خزين إبداعي لا ينضب، انفرش على عدة فنون وأجناس إبداعية، وفي الذهن تجربة السينما الجزائرية، ومعها تجربة الرواية الجزائرية سواء التي كتبت بالفرنسية والتي كتبت بالعربية. وأعود إلى ما سبق لي أن ذكرته بأن المتن في رواية تجربة في العشق يبدو مبعثرا للوهلة الأولى حيث يدون الروائي كل ما يرد في خاطره كذلك الحل الخرافي الذي اقترحه للقضية الفلسطينية ومحاورة الزعيم أبي عمار إلى فيض الأسماء شرقا وغربا، وقد يبدو هناك فائض في كل هذا، ولكن الحرفية الروائية العالية للطاهر وطار تنبهنا بأنه قد تعمد هذا، مادام هناك راو" مجنون" كما يصفه زملاؤه فتلذذ بهذه الصفة، وأطلق تداعياته لتنسكب على هواها.

لكن ما ينثره ويرشه في متنه الروائي المكتظ له مفاتيح سرية بها يضبط الفوضى ويعقلنها ويجعلها "خلاقة" كما ذكرنا.

فالساعة الروسية تذكرنا بأي زمن نحن، رغم أنه لو كتب روايته هذه بعد سقوط الاتحاد السوفييتي عام 1991 لجعل الساعة الروسية مثلا تتوقف ولكنه لن يستبدلها بساعة أمريكية بالتأكيد كما فعلت شخصيات وأحزاب كان الاتحاد السوفييتي يدعمها ويمولها.

-6-

تعكس رواية «تجربة في العشق» التعدد حد التناقض في أفكار روائينا وطار وشواغله لكننا لو تأملنا بدقة لوجدنا أنه يتوفر على مصهر عجيب، بحيث يبدو كل حدث يتعامل معه وقد اكتسب ملامح وطارية لا يمكن إرجاعها لغيره.

نجد هذا في رافده الكبير من جامع الزيتونة التونسي المعمور ومن معهد ابن باديس الجزائري. حيث انغمس في التراث الإسلامي آخذا المضيء منه مندداً بالخرافات التي ألصقت به أو نسبت إليه.

ونجد هذا في ماركسيته التي تدق ساعتها في بيته يوميا، إلى حلم أولغا الروسية التي تلبسته فصارت كل النساء، بحيث اندغمت شخصيتها بفجرية مدبرة بيته الزنجية وصارتا أنثى واحدة وحتى لا تفلت من وهمه أو حلمه غرس في أحشائها جنينا.

وفي مصهر الطاهر وطار اللغوي ذابت الأمازيغية والفرنسية والعربية في نسيج واحد، تألقت فيه العربية اللغة أداة للكتابة بها كتبت كل مدونته النثرية.

.....

كما أن قراءة متانية متمعنة لأعمال الطاهر وطار تقول لنا بأنه روائي معني بالشخصية حتى أن بعض رواياته كما نعرف تحمل أسماء شخصياتها مثل اللاز وما جرى لوالده زيدان أو رمانة ودائما نجد التألق لهذه الشخصيات بما في ذلك شخصية بطل تجربة في العشق السيد المستشار أو بروميثوس أو الرايس أو المجنون،

-7-

بقي لي في هذا العرض المسهب أن أتوقف عند خاتمة الرواية وهي خاتمة سريالية فالغربان الحمر لا وجود لها ووفق ما نعلم فإن الغربان لونها أسود ،لكنه ارتأى أن يختم روايته بهذا المشهد الذي يذكرنا بسريالية الواقع الذي نحن فيه، وواقع بطل روايته المختنق بكل ما حوله، فجاء بالغربان الحمر، لتتوزع على أعمدة الجسر وينعق كل واحد منها "غاق" وهناك عمود واحد خال، كأنه بهذا عمد إلى جعل المشهد أكثر ضبابية، ويغرقه في عتمة أكثر قتامة.

كأن وطار بهذه الخاتمة أراد أن يضعنا أمام أحجية عجيبة، بل وصعبة تجعلنا نعيد استرجاع ما ورد في متن الرواية للبحث عن العلاقة بين ماورد فيه وبين هذه النهاية الملغزة المدغمة حيث نتساءل إلى أين يقود هذا المشهد؟ وماذا أراد وطار أن يوصل لنا بها؟

هل هذه الخاتمة نبوءة مبكرة لما سيؤول إليه الاتحاد السوفييتي العتيد والذي كنا نظنه حصينا منيعامادامت الأحداث تتحرك وفق إيقاع دقات الساعة الروسية المعلقة في منزل السيد المستشار،وأستدرك هنا ما علمته لاحقا بأن وطار مغرم بالساعات الحائطية ويعلق في بيته عددا منها.

تحولت الغربان السوداء إلى حمراء تنعق،احتل كل غراب منها رأس عمود وواصل نعاقه «غاق».

هذا النعيق هو نذير بالآتي، قراءة استشرافية لما سيكون، وأنه لم يستبدل لون الغربان إلا لأن الأحمر هو لون راية الاتحاد السوفييتي وأن الغربان الحمر هي التي ستقوض الكيان الكبير، أنهم البيروقراطيون في مؤسسات الحزب وإدارات الدولة، هم الذين سيهددون كل ما بني في ذلك الاتحاد العتيد.

فالروايات الكبيرة تستشرف وتقرأ الآتي ولا تكتفي بتوثيق الحاضر.

ولم تمر إلا فترة قصيرة قرابة ثلاثة أعوام بعد نشر الرواية إلا وكان الاتحاد السوفييتي قد انهد وتمزق وتشرذم على أيدي الغربان الحمر التي ظل نعيقها يتردد: «غاق».

ولكن هناك سؤالا رددته في سري هو: هل أراد وطار بهذه النهاية التي أجد أقرب وصف لها «السريالية» أن يقول بأن عالمنا ماض إلى هذه المآلات العجيبة منذ سقوط الاتحاد السوفييتي وحتى يوم الله هذا ؟

كما تذكرت رعب فيلم "الطيور" للمخرج العالمي هيتشكوك الذي جعل بعض مشاهديه يخافون حتى الطيور الأليفة كالعصافير فكيف بالغربان وقد ارتدت ريشا بلون الدم.؟؟

*) نصّ الورقة المقدمة لندوة الجمعية الجاحظية في الجزائر حول مؤسسها الروائي الراحل الطاهر وطار في شهر ديسمبر 2011

رواية "أحلام أنشتاين" وتبسيط العِلم بالأدب

علي القاسمي/ جامعي عراقي مقيم بالمغرب

كيف ترجمتُ هذه الرواية؟

في منتصف العام الماضي، كنتُ أطالع العدد المزدوج 5و6 لشهري مايو حزيران 2010 من مجلة Scientific American **"العلوم الأمريكية"**، في طبعتها العربية الصادرة عن مؤسّسة الكويت للتقدّم العلمي. لفتَ انتباهي المقال الافتتاحي وعنوانه "مغامرات في الزمكان المنحني" للعالِم البرازيلي أدوردو غيرون، الذي يتناول بعضَ أسس النظرية النسبية لألبرت أنشتاين، ويقول عنها إنّه رغم مرور تسعين عاماً على ظهورها فإنّها مازالت مذهلة. فقد ثبتتْ صحّةُ مقولتها بأنّ الزمان المكان المنحني يسمح بنوع من الانزلاق. إذ يمكن لجسم أن يسبح في فضاء منحنٍ خالٍ دون أن يدفعه شيء، وأنّ يُبطِئ هبوطه. ويشير المقال في بدايته إلى أنّ عالماً اسمه جورج غاموف George Gamow، نشر كتاباً عنوانه **"مغامرات السيد تومبكنز"** أوائل الأربعينيّات من القرن العشرين، يبسّط فيه النظرية النسبية بقصص ممتعة.

في الأسبوع ذاته، زارني، في الرباط، شابٌ أمريكي هو أريك نكولز Eric Nichols، كان زميلاً لابنتي علياء في مرحلة الدراسات العليا لعلم الحاسوب في جامعة إنديانا في بلومنغتون. وجلب إليّ هذا الشاب بعض الكتب الرائجة في أمريكا هديةً، منها رواية Einstein's Dreams **"أحلام أنشتاين"** للدكتور ألَن لايتْمَن Alain Lightmanالتي تبسّط النظرية النسبية لأنشتاين في شكلٍ سرديٍّ بديع.

استمتعتُ بقراءة الكتاب، وأعجبتني قدرة مؤلِّفه على تبسيط كثير من محاور النظرية النسبية، بشكلٍ روائيّ.

في تلك الأثناء، وبمصادفةٍ عجيبة، أهدتْ إليّ الشاعرة الأمريكية المعروفة الدكتورة مورين كرايسك، Maureen Crisick كتاباً عن حياة ألبرت أنشتاين، ألفّه كاتب سير المشاهير والتر إسحاقسون W. Isaacson بعنوان: "Einstien His Life and Universe". والشاعرة كرايسك تقوم بتدريس الأدب الأمريكي في إحدى الجامعات الأمريكية فصلاً واحداً في السنة، ثمّ تُمضي بقية شهور السنة في المغرب للتفرُّغ لكتابة الشعر. وقد ساعدتْ مشكورةً في مراجعة ترجمة بعض قصصي القصيرة إلى الإنكليزية التي يضطلع بها الصديق الدكتور موسى الحالول، أستاذ الترجمة في جامعة الطائف.

في هذا الكتاب **"ألبرت أنشتاين"** الذي يقع في 850 صفحة من القطع الكبير، يقول مؤلِّفه ما مضمونه أنّه لم يستطع فهْم النظرية النسبية منذ نشرها وحصول صاحبها على جائزة نوبل حتى اليوم، سوى أفراد قلائل يُعدّون على رؤوس الأصابع.

ومن المصادفات العجيبة كذلك، أنّني شاهدت في تلك الأثناء شريطاً سينمائياً عُرِض على شاشة التلفزيون عن حياة أنشتاين، وعن دعمه لبحوث عدد من العلماء من أجْل اختراع القنبلة الذرية لفائدة الأمريكان قبيل

وأثناء الحرب العالمية الثانية، وهو الدعم الذي تنصّل منه أنشتاين بعد أن ألقى الأمريكان القنبلة الذرية على مدينة هيروشيما اليابانية، وقتلوا مئات الألوف من الناس المدنيّين الأبرياء، ما يُعدُّ جريمةَ حرب وجريمةً ضد الإنسانية، فكتب مقالاً يزعم فيه أنَّ مساهمته في صنع القنبلة الذرية كانت محدودة.

في الأسبوع التالي، وبمصادفة أُخرى، شاهدتُ شريطاً سينمائياً آخر على التلفزيون عنوانه "**العودة إلى المستقبل**" يبني على نظرية أنشتاين للزمان.

شعرتُ أنّني ينبغي أن أستثمر جميع هذه المصادفات في عمل يرمي إلى تبسيط بعض محاور نظرية أنشتاين للقارئ العربي. وهكذا عزمتُ على ترجمة كتاب "**أحلام أنشتاين**". ولكن كان عليّ، في مرحلة الاستعداد لترجمة هذا الكتاب، أن أدرس سيرة أنشتاين، وأحاول فهم خلاصة نظريته الشهيرة، وأطّلع على كتاب "**مغامرات السيد تومبكنز**" للدكتور غاموف الذي سبق كتاب "**أحلام أنشتاين**" في تبسيط النظرية النسبية، لأرى أيَّ الكتابيْن أفضل، وما إذا كان الدكتور أَلَن لايتمَن مؤلِّف كتاب "**أحلام أنشتاين**" قد تأثّر بكتاب الدكتور غاموف، وما الجامع بينهما.

طلبتُ من ولدي، حيدر، في الولايات المتحدة الأمريكية، أن يبعث إليَّ بكتاب الدكتور غاموف الذي لم أعثر عليه في المغرب. فبعث إليّ بكتاب "The New World of Mr. Tompkins" "**العالم الجديد للسيد تومبكنز**"، وهو تحديثٌ لكتاب غاموف الأصلي، أنجزه الدكتور رُسِيل ستانارد، عدَّل فيه بعض محتويات الكتاب في ضوء ما استجد من نظريات في علم الفيزياء، وأضاف بعض الفصول الضرورية. قرأتُ هذا الكتاب، ولكنّي رأيتُ أنّه لا يُغني عن الإطلاع على كتاب غاموف الأصلي. ولهذا رجوتُ ولدي حيدر أن يبحث عنه في الشابكة (الإنترنت) في محلات بيع الكتب القديمة، ويبعث به إليّ، ففعل مشكوراً. إضافةً إلى ذلك، قمتُ بمراجعة خرائط المدن السويسرية المذكورة في كتاب الدكتور أَلَن لايتمَن، ومشاهدة صور شوارعها ومعالمها مرّةً أُخرى، في الشابكة، لإنعاش ذاكرتي؛ فقد سبق أن زرتُ تلك المدن السويسرية التي تناولها الكتاب: بيرن، زوريخ، فرايبورغ، لوتسرن، إلخ. عدّة مرات أثناء مشاركاتي في الاجتماعات السنوية للتعاون بين منظمة المؤتمر الإسلامي ومنظمة الأمم المتحدة التي كانت تعقد في مقرّ الأمم المتحدة في مدينة جنيف.

تبسيط العِلم بالأدب:

يُعدّ الدكتور غاموف (1904ـ1968) وهو روسيٌّ هاجر إلى أمريكا وتولى تدريس الفيزياء النظرية في جامعة ولاية كولورادو في مدينة بولدر من ألمع علماء الفيزياء في القرن العشرين ومن واضعي نظرية " الانفجار العظيم" الخاصّة بتفسير نشوء المجموعة الشمسية، كما أنّه مِن أبرز مَن عمل على تبسيط العلم بالأدب.

يقول الدكتور غاموف في مقدّمة كتابه "**مغامرات السيد تومبكنز**" إنَّه كتب قصّةً علميةً قصيرة (وليست قصة من قصص الخيال العلمي)، حاول أن يشرح فيها للقارئ العامِّ الأفكارَ الرئيسة في نظرية انحناء الفضاء والكون المتّسع. وفيها يقوم بطل القصة السيد س.ج.هـ. تومبكنز، وهو كاتبٌ في بنك، بمغامراتٍ في الفضاء. وبعث بقصته القصيرة إلى مجلة **هاربرز** Harper's الأمريكية، ولكنّها رفضت نشرها، لأنَّ الدكتور غاموف لم يكُن أديباً معروفاً، وإنّما أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة كولورادو. ثم بعث غاموف بقصته القصيرة إلى ستِّ مجلات أخرى، بَيدَ أنّها جميعها رفضتها كذلك.

وفي صيف ذلك العام، 1938، التقى غاموف بصديقٍ قديم له هو تشارلس دارون، حفيد العالم البريطاني تشارلس دارون، صاحب نظرية "**أصل الأنواع**"، الذي حثّه على العمل معاً لأجل تبسيط العلوم وإشاعتها. فأخبره غاموف بقصَّة قصَّته القصيرة التي لم تلقَ قبولاً من أصحاب الدوريات. فطلبَ منه تشارلس دارون أن يبعث بتلك القصة القصيرة إلى الدكتور سي. بي. سنو

Snow رئيس تحرير مجلّة علمية اسمها «الاكتشاف» Discovery تصدرها مطبعة جامعة كمبرج في بريطانيا. وعندما أرسل غاموف قصته القصيرة إلى الدكتور سنو، نشرها في المجلّة، وطلبَ منه أن يبعث إليه بقصص أخرى تبسِّط المفاهيم العلمية بطريقة شائعة. وهكذا تجمّع للدكتور غاموف عددٌ من القصص نشرتها المطبعة سنة 1940 في شكل كتاب عنوانه **"مغامرات السيد تومبكنز"**. وأتبعه سنة 1944، بمجموعة قصصية أخرى بعنوان **السيد تومبكنز يستكشف الذرّة"** Mr. Tompkins Explores the Atom. وقد تُرجم الكتابان إلى عدد من اللغات الأوربية. ولم يُترجم إلى اللغة الروسية (ربّما في إشارة إلى عدم رضا السلطات السوفيتية عن هجرة علمائها إلى أمريكا).

في سنة 1965، قررت مطبعة جامعة كمبرج دمج الكتابيْن في كتاب واحد مع تعديلات اقتضتها التطوُّرات العلمية وفصول إضافية. وظلّت كُتب الدكتور غاموف تسيطر على السوق حوالي نصف قرن فتصدر في طبعات متتالية، والكتب المنافسة لها تأتي وتذهب. وفي عام 1999، كلّفت مطبعة جامعة كمبرج الأستاذ رُسيل ستانارد (1931) Russell Stannard بتحديث كتاب الدكتور غاموف في ضوء النظريات الفيزيائية المستجدة. والأستاذ رُسيل ستانارد هو عالم بريطاني متقاعد متخصِّص في فيزياء الجزيئات، وفي تبسيط العلم للأطفال، فقد أصدر ثلاثية العم ألبرت السردية المكوّنة من الكتب التالية: **"الزمان والمكان والعم ألبرت"**، و**"الحُفر السوداء والعم ألبرت"**، و**"العم ألبرت ونظرية الكم"**، وهي كُتُبٌ ترمي إلى تبسيط نظرية أنشتاين النسبية ونظرية الكمِّ للأطفال الذين تزيد أعمارهم على أحدَ عشرَ عاماً. وقد تُرجمت هذه الكتب إلى خمسَ عشرةَ لغةً من لغات العالم. ونتيجة لعمل الأستاذ ستانارد في تحديث كتاب غاموف المزدوج، أصدرت مطبعة جامعة كمبرج كتاب **"العالم الجديد للسيد تومبكنز"**، سنة 1993، الذي تُعاد طباعته حاليّاً كلَّ عام.

يعتمد غاموف في تبسيط النظرية النسبية لأنشتاين على كتابة قصص قصيرة عن شخص حالم يُدعى السيد "س. ج. هـ. تومبكنز" يعملُ كاتباً في أحد البنوك. وذات يوم عطلة، رغب في تمضية الأمسية في مشاهدة شريط سينَمائي. وفيما كان يبحث في الجريدة اليومية عن أفضل شريط يمكن أن يشاهده، وقعتْ عيناه على إعلان عن محاضرة عامة في جامعة المدينة يلقيها أستاذ الفيزياء عن نظرية ألبرت أنشتاين. فيقرِّر حضور المحاضرة. وما إن يبدأ المحاضر كلامه، حتى يغلب النعاس السيد تومبكنز، ويحلم بأنَّه يسافر في مغامرة في الكون المنحني عبر الزمان. وفي قصص الكتاب الأخرى، تستمر أحلام السيد تومبكنز في القطار، وعلى ساحل البحر، وفي كل مكان يغلبه النعاس فيه. وكلُّ قصة أو حُلم من هذه الأحلام يتناول جانباً من النظرية النسبية.

ألَن ليتمَن وكتابه "أحلام أنشتاين":

ولِد العالِمُ الأديبُ الأمريكيُّ ألَن لايتمَن Alan Lightman في مدينة مَفِس في ولاية تنسي سنة 1948. وتلقّى تعليمه العالي بجامعة برنستون الشهيرة ومعهد كالفورنيا التكنولوجي حيث نال شهادة الدكتوراه في الفيزياء النظرية. وراح ينشر دراساته العلمية وأبحاثه التقنيّة في أرقى المجلات الأكاديمية. ولم تقتصر مؤلّفاته على الكتب المرجعية الخمسة التي تتناول قضايا العلم والتكنولوجيا، وإنّما اشتملت كذلك على مجموعتيْن من المقالات الأدبية، ومجموعة شعرية، وخمس روايات. وقد تولّى لايتمان التدريس في جامعة هارفرد، ثمَّ انتقل إلى معهد ماسشوست التكنولوجي الذائع الصيت، الذي أسند إليه تدريسَ موادَ علمية وأدبية في آن واحد، وهذا ما لم يحدث من قبل في تاريخ هذا المعهد المرموق.

حققتْ روايته **"أحلام إنشتاين"** نجاحاً هائلاً، فتُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة في العالم. وتتألّف هذه الرواية من مجموعة قصص قصيرة، تمثّل كلُّ واحدة منها حُلماً من أحلام العالِم ألبرت إنشتاين الذي وضع النظرية النسبية، حينما كان يعمل في مكتب لتسجيل

براءات الاختراع بمدينة بيرن في سويسرة سنة 1905. فعندما كان ذلك الشابُّ العبقريُّ منهمكاً ببناء نظريته النسبية، التي هي بمثابة مفهوم جديد للزمان، راح يتخيّل عوالمَ متعدّدةً ممكنة. ففي أحد هذه العوالم يكون الزمان دائرياً فيُكتَبُ على الناس فيه إعادة نجاحاتهم وإخفاقاتهم المرّة تلو الأخرى. وفي عالم آخر يقف الزمان ساكناً، وفيه مكان يزوره الأحباب وهم متعانقون، والآباء وهم يحتضنون أطفالهم، دون حراك. وفي عالم ثالث، تكون فيه دورة الزمان سريعة لدرجة أنّ حياةَ المرء لا تزيد عن يوم واحد. فَمَن يولد بعد غروب الشمس، يميل إلى حياة الليل ويزاول المهن المنزلية ويزعجه ضوء النهار، وأمّا مَن يولَد بعد شروق الشمس، فيولَع بمزاولة المهن في الهواء الطلق كالزراعة، ويخيفه ظلام الليل.

وكما هو واضح من العنوان، فإنَّ الدكتور ألَن لايتمَن استخدم تقنية " الحُلم" في روايته " أحلام أنشتاين"، وهي نفس التقنية التي سبق أن استخدمها الدكتور غاموف قبله في كتابه " **مغامرات السيد** تومبكنز". إضافة إلى ذلك، فإنَّ البناء السردي في كلتا الروايتين متماثل. فكلُّ رواية تتألّف من مجموعة من الأحلام، كلُّ حلم في قصة قصيرة، وتكوِّن هذه القصص بمجموعها روايةً كاملةً عمودها الفقريّ المشترك هو النظرية النسبية ذاتها.

وهنا يتساءل المرء ما إذا كان الدكتور لايتمَن قد تأثَّر بكتاب الدكتور غاموف.

يقول العالم الفيزيائي الأستاذ ستانارد في مقدِّمته للطبعة الجديدة المزيدة لرواية غاموف، إنَّه على الرغم من أنَّ غاموف ألّفَ روايته لعامَّة المثقَّفين غير المتخصِّصين، فإنَّه ما من عالمٍ فيزيائيٍّ لم يقرأ رواية غاموف في فترةٍ ما، من فترات حياته. والسؤال الذي يطرح نفسه، كما يقولون، هو: هل اطّلع الدكتور ألَن لايتمَن على رواية غاموف؟ وما مدى تأثُّره بها عندما كتبَ روايته " **أحلام أنشتاين**" ؟

من المحتمل جداً أنَّ لايتمَن قرأ رواية غاموف في شبابه. ولكن من التسرُّع بمكان أن نستنتج أن لايتمَن قد تأثَّر بغاموف على الرغم من أن لايتمَن قد استعمل تقنية الحُلم التي استخدمها غاموف قبله، وهيكلَ روايته على منوال روايته.

فالحُلم هو التقنية الروائية المناسبة لسرد أحداث خيالية أو افتراضات تتعلّق بالكون والزمان. وحتى لو استخدم هذان الروائيان هيكلةً سرديةً واحدةً وبناءً روائياً واحداً، فإنَّهما يختلفان في المضمون والأسلوب. فمع أنَّ مضمونَ الروايتيْن يستند إلى نظرية أنشتاين، فإنَّهما تناولا محاور من هذه النظرية، بعضها مشتركٌ وبعضها مختلفٌ. أمّا الأسلوب فهو متباينٌ تماماً في الروايتيْن.

يميل أسلوب غاموف إلى نوع من التقريرية والمباشرية، إذ إنّه يضطرُّ أحياناً إلى إيراد بَعض المعادلات الرياضية داخل فصول الرواية. وحتى الحروف الأولى من اسم بطل رواية غاموف، "السيد س.ج.هـ. تومبكنز"، ترمز في اللغة الإنكليزية إلى ثلاثة ثوابت فيزيائية هي s = ثابت سرعة الضوء، وg = ثابت الجاذبية، وh = ثابت الكم؛ وهي ثوابت يجب أن تحلّ محلَّها عواملُ لا حصر لها قبل أن يستطيع المرء ملاحظة تأثيرها وأثرها. وفي نظري أنَّ الرموز العلمية والمعادلات الرياضية والفيزيائية هي من خصائص لغة العلم، وليس لغة الأدب التي تحلّق في الخيال وتتحرر من الضوابط الدقيقة الوجيزة. كما أنَّ هذه المعادلات الرياضية والفيزيائية التي استعملها غاموف، تتنافى قليلاً مع غاية تبسيط العلم ومع الأسلوب الأدبي الذي يختلف عن الأسلوب العلمي. وهذا يذكّرني بالعالم البريطاني الشهير ستيفن هوكنز Stephen Hawkins أستاذ الرياضيات والفيزياء النظرية والفلك الكوني في جامعة كيمبرج، والمتخصِّص في الحفر (أو البقع) الكونية السوداء، الذي أُصيب بمرض أدّى إلى شلل بدنه بأكمله، ما عدا دماغه وبعض أصابعه، فصنعوا له كرسيّاً خاصّاً مزوداً بحاسوب وبرامج تحوِّل ما يختاره من كلمات وعبارات مكتوبة على شاشة الحاسوب إلى جمل صوتية مسموعة، لتمكينه من إلقاء محاضراته على كبار العلماء في جامعتي كيمبرج البريطانية وهارفارد الأمريكية. وذاتَ

يوم، قابله أحد الناشرين الكبار، واقترح عليه تبسيط نظرياته في علم الفلك والحفر السوداء في كتاب لعامَّة المثقَّفين، وليس للعلماء المتخصِّصين. فوافق هوكنز على تأليف الكتاب، فاشترط الناشر أن يكون الكتاب خالياً من المعادلات الرياضية والفيزيائية. فوافق هوكنز على ذلك باستثناء معادلة واحدة. وهكذا ألَّف كتابه الذائع الصيت "**التاريخ الوجيز للزمان**" Brief History of Time. الذي تُرجِم إلى أكثر من ثلاثين لغة في العالم.

إذا كان أسلوب غاموف متأثِّراً بالأسلوب العلمي في موضوعيته وتقريريته ومباشريته، فإنَّ أسلوب لايتمَن قد جمع بين الموضوعية العلمية والخيال الأدبي الجموح، تماماً كما جمع صاحبه بين البحث العلمي من جهةٍ، وكتابة الشعر والرواية والمقالة الأدبية من جهةٍ أخرى. وهو جمع بين الأضداد لا يتأتّى إلا للعباقرة من العلماء الأدباء الأفذاذ.

نعم، يتميّز أسلوب السرد لدى ألَن لايتمَن بخصائص الأسلوب العلمي من حيث: الإيجاز، ووضوح اللغة، وبساطتها، وقصر الجمل، ودقَّة التعبير أي التطابق بين المفهوم واللفظ الذي يعبِّر عنه، وضبط طول كلِّ فصل من الفصول الخمسة والثلاثين في روايته، فكل فصلٍ يقع في ثلاث صفحات فقط، لا أكثر ولا أقل. كما أن توزيع فصول الرواية (أو الأحلام أو القصص القصيرة) جاء على نسق هندسي دقيق، يتمثّل في المعادلة التالية: مدخل + 8 أحلام + فاصلة + 8 أحلام + فاصلة + 6 أحلام + خاتمة = 35 قصة قصيرة = **رواية**.

بَيْدَ أنَّ أسلوبه يتحرّر من خصائص اللغة العلمية وانضباطها، من حيث إيرادُ ألفاظ مجازية مبتكرة غير مبتذلة، ورسمُ صور مجازية نادرة غير مستهلكة، والإتيانُ بلغة شعرية شفّافة حالمة. وعندي، أنّ المجاز هو الفيصل بين العلم والأدب، بين الحقيقة والخيال، بين الواقع والوهم، بل حتى بين العقل والجنون. وكما تتعانق القصص القصيرة في "**أحلام أنشتاين**" وتلتحم لتلد روايةً جميلة، فإنَّ الصور المجازية في كل قصَّة تتضافر وتتشابك لتشكِّل صورةً مجازيةً هائلةً متكاملةً، أو بالأحرى، لوحةً تشكيليةً فنِّيَّةً خلابة، مطرَّزةً بلمساتٍ شعريةٍ رقيقةٍ رشيقةٍ أنيقة، بريشة فنّانٍ ماهرٍ ماكرٍ ساحرٍ.

لقد استخدمَ الدكتور ألَن لايتمَن في روايته تقنياتٍ سردية، معروفة من قبل أو جديدة خاصَّة به. استخدم هذه التقنيات بفطنة ومهارة لينتج الأثر المطلوب في نفس القارئ. فقد استعمل تقنية التكرار بأشكال متعدِّدة، كأن يكرِّر فاتحة القصة في خاتمتها لتعطي الانطباع بالدوران والاستمرار. وفي الفصل الموسوم بـ "25 حزيران/ يونيو 1905"، مثلاً، استعمل التكرار: تكرار الكلمات، وتكرار العبارات، وتكرار الجمل الكاملة؛ ليكثِّف الإنطباع بالهدوء والسكون والخمول في يوم العطلة الأسبوعية، تماماً كما تتكرّر أنغام آلة السيتار الهندية لتبعث على الاسترخاء والنوم، فقال:

"عصر يوم الأحد. الناس يتنزّهون في شارع الآر، وهم مُتلفِّعونَ بملابس يوم الأحد، وقد امتلأت بطونهم بغداء يوم الأحد، ويتحدَّثون بصوت خفيض بجانب خرير النهر. الحوانيت مغلقة... صاحبُ نُزُلٍ... يتكئ على الحائط الحجري، ويغمض عينيْه. الشوارع نائمة. الشوارع نائمة، وتطفو في الجوّ أنغامٌ موسيقيةٌ منسابةٌ من آلة كمان".

لاحظ التلاعب المتقَن في طول العبارات، وهو تقنية أسلوبية أخرى. ففي آخر النصّ أعلاه تجد عبارتيْن قصيرتيْن مكرَّرتيْن، تتلوهما عبارةٌ طويلةٌ جداً. تماماً كما لو كنتَ تشاهد الأمواج على شاطئ البحر: موجةٌ صغيرةٌ، فموجةٌ صغيرةٌ، تتبعهما موجةٌ طويلةٌ عالية فتجتاحهما تماماً. منظرٌ يأسرُ انتباهك، ويغريك بمتابعة التأمُّل. فالكاتب يريد أن يعطي الانطباع بالكسل والخمول في تلك المدينة عن طريق تكرار الألفاظ؛ ولكنّه، في الوقت نفسه، يريد الإبقاء على انتباه القارئ وانجذابه إلى النصِّ المتدفِّق كأمواج البحر، عن طريق التفاوت في طول العبارات.

إضافة إلى التقنيات السردية المتنوّعة، فإنَّ الدكتور ألَن لايتمَن، متمكّنٌ من لغته، عالمٌ بأسرارها، حاذقٌ

في استعمالها. فهو يطوّع الألفاظ والصيغ والتراكيب اللغوية لخدمة فرضياته العلمية ومراميه الروائية. فصياغة العبارات والجمل تختلف من نصّ إلى نصّ في الرواية. فمثلاً، في قصة "15 أيّار/ مايو 1905"، حيث يتصوّر عالَماً خالياً من الزمان، نجد أنّ نصّ القصّة بأكمله خالياً من أيّ فعل من الأفعال: لا الفعل الماضي، ولا الفعل المضارع، ولا الفعل الدالّ على المستقبل. مجرّد أسماء وصفات وحروف. لماذا؟ لأنّنا إذا أخذنا تقسيم النحو التقليدي للألفاظ على: اسم وفعل وحرف، أو كما يقول ابن مالك في مطلع ألفيّته:

كلامُنا لفظٌ مفيدٌ كَـ "استقمْ"،

واسمٌ وفعلٌ ثُمّ حرفٌ، الكَلِمْ

فإنّ الاسم ما دلّ على معنىً مستقل بالإدراك غير مقترنٍ بزمنٍ معيّن. والحرف ما دلّ على معنىً غيرِ مستقلٍ بذاته، وإنّما يربط معاني المفردات بعضها ببعض. أمّا الفعل فهو ما دلّ على حدث مقترنٍ بزمنٍ معيّن: الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل.

ولهذا فعندما يتصوّر أنشتاين في حُلمه، أو بالأحرى الدكتور لايتمَن في قصته المذكورة، عالماً خالياً من الزمان، فإنّه يكتب النصّ بأكمله خالياً من الأفعال على النحو التالي:

"طفلةٌ على الشاطئ، مسحورةٌ برؤيتها المحيط أوّل مرّة. امرأةٌ واقفةٌ على شرفةٍ في الفجر، بشعرها المسدل، ومنامتها الحريرية الفضفاضة، وقدميْها الحافيتيْن، وشفتيْها. والطّاق المقوّس في الرواق بالقرب من نافورة زاهرنغر في شارع كرام، من صخرٍ رمليّ وحديد. رجلٌ جالسٌ في مكتبه الهادئ، حاملٌ صورةَ امرأة، ونظرةٌ أليمة على وجهه. عُقابٌ معلّقٌ في السماء، جناحاه مبسوطان، أشعةُ الشمس نافذةٌ من خلال ريشه. فتىً جالسٌ في قاعة فارغة، خافق القلب، كما لو أنّه على خشبة المسرح. آثارُ أقدامٍ على الثلج في جزيرة شتوية. قاربٌ على الماء في الليل، وأضواؤه خافتةٌ على البُعد، مثل نجمة حمراء صغيرة في السماء الداكنة. صندوق حبوب طبيّة مقفل. ورقةُ شجرةٍ على الأرض في الخريف، حمراءُ، ذهبيةٌ داكنةٌ، رقيقة. امرأةٌ جاثية بين الشجيرات، متربصةٌ بالقرب من منزل زوجها الذي هجرها، الذي لا بدّ من الحديث معه. غبارٌ على عتبة النافذة..."

وهكذا يستمرُّ النصُّ حتى نهايته، صوراً بلا حَدَث، بلا حركة، أي بلا فعل، بل بأسماءَ وحروف فقط، لأنّ صاحب الحُلم يفترض، في هذه القصّة بالذات، وجودَ عالَم خالٍ من الزمان. ولذلك يخلو النصُّ من زمن معيّن: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، وإنّما مجرّد ذوات وكائنات متجمّدة لا حركة لها. فالحركة من فعل الزمان. وهذا العالم المفترَض بلا زمان. وفوق ذلك كله، فإن لايتمَن يكتب هذا النصّ في فقرة طويلة واحدة دون أن يقسّمه إلى فقرات، لأن التقسيم يوحي بشيءٍ من الحركة، وهذا العالم المفترض يخلو من الزمان، أي أنه يخلو من الحركة.

وفي حلم آخر، "11 حزيران 1905" يتصوّر عالَماً بلا مستقبل، فيخلو النصُّ من الأدوات الدالة على المستقبل مثل "السين" و"سوف".

إنّ لغة الدكتور لايتمَن في هذه الرواية مشرقة، واضحة، بسيطة، تخلو من الألفاظ الحوشية والتراكيب المعقّدة التي قد تحجب المعنى. ولكن مع ذلك، فإنّ ترجمتها ليست بالهيّنة، لعدّة أسباب، أهمُّها أنّ نصوصه ذات حمولة علمية ترتبط بالنظرية النسبية المعقّدة؛ ومنها أنّ النصوص تتعلّق بعوالم مفترَضة غير مألوفة للقارئ. ومنها أنّ الكلمات الإنكليزية بسيطة قد يفهمها القارئ/ المترجم بمعناها العامّ، في حين أنّ المؤلّف استعمل بعضها بمعناها العلميّ الخاصّ. وأقلُّ أسباب الصعوبة شأناً نابعةٌ من أنّ الكلمة الأساسية في هذه الرواية هي Time. وهذه الكلمة، في اللغة الإنكليزية، مشتركٌ لفظيٌّ، تقابله في العربية ثلاثُ كلمات تختلفُ في دلالاتها واستعمالاتها، وهي: الزمان، والزمن، والوقت، دون الدخول في مفاهيم الأبد والدهر وغيرهما. ففي الاستعمال العربي الأصيل، يُعدُّ (الزمان) لفظاً عاماً شاملاً يدلّ على حركة الكون؛ وهو يتألّف من (زمن)

ماض، و(زمن) مضارع، و(زمن) مستقبل؛ فـ (الزمنُ) فترةٌ من الزمانِ، كما في قولنا: " زمن الصِّبا ولّى" أو كما يقول نزار قباني في قصيدته " إلى نهدَيْن مغرورين:

"عندي المزيدُ من الغرور

فلا تبيعيني غرورا. . .

من حُسنِ حظِّكِ

أنْ غَدَوتِ حبيبتي

زمَناً قصيرا".

و(الوقت) جزءٌ صغير من (الزمن)، كما في قولنا: "وقت الصبح " أو "دخل وقتُ صلاةِ العصر" أو كما قال الشاعر ديك الجن الحمصي الذي قتل حبيبته بسبب وشايةٍ كاذبة، ثمَّ قتله الندم والأسى:

قولي لِطَيْفِـكِ يَنْثني   عنْ مَضْجَعي وَقتَ الرّقادْ

كَي أَستَريحَ وتَنطَفي   نـارٌ تـأجَّـجُ فـي الفـؤادْ

وقد يقع الخلط في الاستعمال مجازاً، أو بسبب استعمال العامِّ للخاصِّ وبالعكس.

فإذا لم يكُن المترجم ملمّاً بالمبادئ العلمية التي تدور حولها الرواية، ولم يوجّه انتباهاً شديداً إلى كلِّ لفظة في معانيها المركزية والهامشية والمجازية والمختّصة، ولم يبذل عنايةً خاصةً بالتقنيات السردية الموظَّفة في النصوص، فقد يفوته الشيءُ الكثير (والله أعلم كم فاتني شخصياً من مقاصد المؤلّف). تصوّر فقط، كيف يمكن للمترجِم أن يُفسِد مقاصد المؤلِّف الأصلي الذي يكرّر اللفظ نفسه عدَّةَ مرات لإنتاج أثرٍ معين في نفس القارئ، فيأتي (المترجِمُ) بمترادفاتٍ مختلفة لذلك اللفظ، تمشياً مع الذائقة العربية.

لقد تُرجِمَتْ رواية **"أحلام أنشتاين"** إلى أكثر من ثلاثين لغة، وألهمت الكتّاب، والسينمائيين، والموسيقيين، والمسرحيين، والرسّامين في جميع أنحاء العالم. وإذا كان الدكتور لايتمَن، في هذه الرواية، قد سبح بخياله المتوثّب في عوالم عجائبية محتملة لا محدودة، ووضع أسساً جديدة تقوم عليها علاقة العلم بالأدب؛ فإنّه بَيَّنَ لنا كذلك، بأسىً وحزنٍ عميقَيْن، مدى هشاشة الحياة البشرية وضعف الإنسان.

مقدمة الترجمة العربية لكتاب «أحلام أنشتاين»

الرّواية العربيّة وتجريب «اللاّمعقول»

عبد الدائم السلامي/ باحث، تونس

يكاد لا يخلو حديث عن الرواية العربية، سواء من حيث النشأة أو من حيث الأسلوب، من التعريج قليلا أو كثيرا على ذكر علاقتها بالرواية الغربية، ما جعل الخوض في مسألة نشأة السّرود العربية وأفانينها، فعلا محفوفا بالانزلاقات التاريخيّة نظرا إلى تنوّع وجهات نظر النقّاد في هذا الشأن. إذ، ثمّة من ذهب إلى القول بعدم وجود تماس تاريخيّ بين الروايتين، وثمّة من أقرّ بتأثّر الرواية العربية بالرواية الغربية تأثّرا جاوز المضمون وطال البنية، وهناك من اعتبر العلاقة بين الروايتين علاقة تأثّر وتأثير، باعتبارهما متحتا من معين واحد هو الأدب الإغريقيّ الذي اطّلع عليه السارد العربيّ من خلال الترجمة وأخذ عنه، فيما بعد، السارد الغربيّ وطوّر فيه في أكثر من منحى.

ولعلّ جذور هذا الاختلاف في وجهات نظر الباحثين إزاء علاقة السرود العربية بالسرود الغربية راجعة إلى النزعة الحداثية في الأدب عامّة، وفي الأدب العربيّ الراهن خاصّة وفي الرواية منه بالتحديد، ذلك أن صفة الحداثة في الرواية العربية، وإن كانت تشير إلى الزمن في حياد كما يقول في شأنها بعضهم، تشي من جهة أولى بتعالق جذور النشأة وتماهي البنى الفنية بين الروايتين العربية والغربية، وتشير من جهة ثانية إلى النمط الكتابي والمحتوى القضوي اللذين صارت تسعى الرواية العربية، عبر التجديد فيهما، إلى الانفتاح بهما على التجارب الروائيّة العالميّة الحديثة، وإلى تجاوز ما استقرّ من أحوالها الفنيّة. ومن هنا يجوز القول «إنّ الرواية التجريبيّة هي رواية الحريّة، إذ تؤسّس قوانينها الذّاتية وتنظّر لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التجاوز المستمر»(1). تفعل ذلك وهي تتغيّا بلوغ مراق من الحرفيّة قد تمنحها ميزة للتجدّد والقدرة على تجاوز المألوف السرديّ ومن ثمّة التواصل مع القارئ تواصلا شافّا يتحوّل فيه فعل التلقّي إلى فعل تلاق وما يحيل عليه من حميميّة ويسر في حدث الانقراء.

والجدير بالذّكر أنّ رغبة الرواية العربية في التجديد والتحديث لم تمنعها، في غالب الأحيان، من المحافظة على هويّتها الكتابيّة، إذ ظلّ بعضها وفيّا للأساليب والمواضعات الفنية الموروثة وفاء يقظا لم ترق معه صفة الحداثة إلى مرقى التغاير التامّ عمّا سبق، إذ لم تجرؤ بعض الروايات العربية على الخروج عن «بيت طاعة» المدوّنة الخبريّة خروجا حرّا يقطع مع أساليب التخييل والإدراك المألوفة فيها، بل إنّ سعي الرواية العربية الحديثة إلى التجديد أسلوبا ومضمونا ظلّ شبيها بغضبة منها هادئة في وجه ما استقر من أقانيم أدبية. وهي غضبة نراها نتاجا طبيعيّا لسيرورة الإبداع الفكريّ

العربيّ عامّة في تماسّه الضروريّ مع إبداعات الغرب، خاصّة بعدما تيسّرت سبل اللقيا بين المبدعين وكذا بين إبداعاتهم بفضل ما صار عليه عالم تقانة الاتصال من تطوّر منذ النصف الثاني من القرن العشرين، هذا بالإضافة إلى ما تميّزت به الرواية الغربية من تمرّد على الرواية التقليدية البلزاكيّة بظهور موجة «الرواية الجديدة» في فرنسا مع آلان روب غرييه وميشيل بوتور وكلود سيمون وغيرهم، واستنّت لها بجرأة كبيرة نمطا في الأسلوب الحكائيّ وبنية فنية جديدين قاما على تهشيم السّرد وتهميش مفهوم البطل ورؤية جديدة في ترتيب الأحداث وانفتاح على مغامرة التجديد دائم، ولغة مواكبة لغناء العصر المعنويّ ما جعلها حمّالة رموز فكريّة تتجاوز فيها أحيانا وظيفتها الأدبيّة لتبلغ الإيديولوجيّ تصريحا به أو تلميحا إليه.

وإذا ذهبنا مذهب القائلين بتأثّر الرواية العربية بالرواية الغربية (2)، جاز لنا الحديث عن موجة التجريب التي ركبتها السرود العربية الراهنة وما استتبعها من مغامرات في الكتابة عديدة، حيث نلحظ بيسر هبّة الروائيّ العربيّ إلى التجديد في أساليبه الكتابيّة فاتحا باب التجريب على مصراعيه ما منح السرد العربيّ الحديث عامّة جرأة في التعاطي مع عناصر الواقع، وفي إعادة تشكيل المرجع بما يتساوق وذائقة العصر الفنيّة ويلبّي رغبة الكاتب في تشريح ظاهرات فكرية واجتماعية وسياسيّة وأخلاقية تشريحا يبحث من خلاله عن الأمثل الفرديّ المفقود في حركة الأفكار والقيم الاجتماعيّة، ليخلّصه ممّا قد يعلق به من شوائب يوميّة ثم يرتقي به إلى مصاف المنشود العامّ. وبالعودة إلى بعض المعاجم العربية، نستخلص للتجريب معنيين ظاهرين أوّلهما يفيد المحاولة وتكرارها، وثانيهما يفيد تراكم الاختبار لظاهرة مّا لتلافي النقص في الإحاطة بها حتى جاء في المثل القول «جع بفلاّح من أعماق الريف وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعارف» (3).

ولعلّ ميزة التجريب في بعض السرود العربية هي أنّها لم تتبرّأ من ماضيها، بل ظلّت نزعة تحاول التجديد دونما سعي منها إلى الانسلاخ عن هويّتها الفنيّة التي نلفيها في مدوّنة الخبر العربيّ ولا إضمار لنيّة الانتصار عليها، لا بل إنّ التجريب في أغلب سرودنا العربية صار قرين حداثة فكريّة ونضج إبداعيّ يأخذ من الأعراف الأدبية القديمة نسغها ويغذّيه بالمجلوبات النظريّة ذات الصلة التي تقوم عليها الأعمال الروائيّة الغربية المجايلة له، ما جعله بحثا دؤوبا من قبل أغلب الروائيّين العرب المحدثين عن شكل لأعمالهم له بصمته العربيّة وعن مضامين ومحامل قضويّة تمكّنهم من الإحاطة بالواقع انصبابا عليه حينا أو تقف دونه أحيانا أو تتجاوزه أحيانا أخرى صوب مفازات التخييل. ويبدو أنّ توزّع الروائيّين العرب بين الرّغبة في الحفاظ على المألوف الأدبيّ التقليديّ والانفتاح بنتاجاتهم على الرائج الحديث من روايات غربيّة جعلهم لا يبلغون، فيما يكتبون، حدّ الالتقاء عند قالب روائيّ متّفق عليه. حيث ما زال بعض الريبة يسيّج المكتوب متى أراد تجاوز الأخلاقيات الفنية والذوقيّة السائدة التي توجه، في الغالب، نزعة التجديد ومن ثمّة يسيّج محاولات التجريب الساعية إلى المروق عنها في شكل تنويع الإحساس بالأشياء وتقديم معايير جديدة لتقويم العلائق الاجتماعية والفنية والسياسيّة السائدة بحذر كبير.

وبالرّغم من أنّ التجريب في الرواية العربية الحديثة يحتفي بكلّ ما هو جديد سواء أكان على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون، فإنّ كثرة كثيرة من الروائيّين الذين يتزعّمون موجته ما يزالون يحتفون بكلّ ما هو أدبيّ قديم، معتبرين إيّاه نتاجا لحكمة الأجداد الذين مهّدوا الطريق، بما تركوا من نصوص نثريّة، أمام الكتابة الروائيّة العربية لتزيد من تسارع خطاها نحو التجديد في بناها الشكلية والدّلالية واللغويّة، فلم يعد وكد الروائيّ تصوير الواقع كما يتبدّى له، بأمكنته وبشخوصه وبأفعالها في الزمن، بل أصبحت غايته، وهو ينقل المرجع،

الترقّي بفعل الإدراك الأدبي مراقي يتجاوز فيها كيمياء الواقع وتفاصيله إلى سيميائه بإعادة بنائه وفق رؤى إدراكية جديدة، ذلك أنّ التجريب لدى أغلب الروائيّين العرب انصبّ على تحفيز الذّات الأدبيّة على إدراك موضوعها قبل الخوض فيه، ومن ثمّة زاد احتفاؤهم بذواتهم المبدعة لحظة مباشرتها للفعل الكتابيّ، والانتشاء باللغة وهي تدفق وتحفر مجراها التخييليّ في عالم الأشياء والأحداث.

والذي نخلص إليه في هذا الشأن هو أنّ التجريب الروائيّ في السرود العربية الحديثة سعي متواصل لاكتشاف أساليب في الكتابة جديدة ومحاولة للخروج عن الإطار المألوف ما شرّع لظهور محاولات في الكتابة جمّة يميل أصحابها إلى اقتحام دهاليز الماضي وعوالم المستقبل حيث تعرّش أفهومات فكريّة عديدة متقاربة دلاليّا حدّ التماهي مع بعضها بعضا يأخذها الكاتب فيدركها ثم ينحت منها تقنيته الكتابيّة على غرار مفاهيم الغريب والعجيب والخارق وغير المألوف والغرائبيّ والعجائبيّ والفانطستيكي واللامعقول، بفعل ذلك وهو يتغيّا تجاوز الأشكال الأسلوبية المألوفة ومحاولة تحيينها بما يتماشى وذائقة قارئ اليوم.

ويظهر أنّ إصرار بعض الكتّاب الروائيّين العرب على فعل التجريب في نتاجاتهم الإبداعيّة أدخلهم في دارة ما قد يبدو كتابة دون أشراط فنيّة على حدّ ما نجد اليوم في بعض الروايات من إيغال عميق في تخوم التجريب. بحيث صارت الكتابة الروائية ممارسة إبداعيّة من الكاتب تقوم على التنويع في كلّ شيء: في بنية الأحداث وفي بناء الشخصيات وفي التعامل مع الزمان والمكان فيها. وهو ما فسح في المجال لبعض الكتّاب الروائيّين لخوض معركتين: معركة المضمون القضويّ ومعركة الشكل الفنيّ. فلم يعد العمل السردي عندهم مشروطا بالضمانات البنائية والأسلوبيّة التي تجعل من كتابة مّا تنتمي إلى جنس الرواية، بل صار فعلا فيه سعي محموم إلى ابتداع طرائق غير مألوفة في الكتابة، وهذا قد يدعو أحيانا إلى الخوف من مسخ مفهوم الرواية وما يعني ذلك من انتفاء وجود بنى جمالية فيها تضمن لها هويّتها الأجناسيّة في حقل الإبداع الأدبيّ، وبخاصّة بعد تطوّر تقانة هذا العصر وانفتاح قنوات التواصل بين آداب العالم وفنونه من جهة وتجسير الهوّة الأجناسيّة فيما بينها من جهة أخرى ما ساعد على فكّ عزلة كلّ فنّ إبداعيّ واستفادته من علوم الصورة والصوت.

ويعدّ مفهوم «اللامعقول» من المفاهيم التي ارتأى الروائيّ العربيّ تحويله من التصوّر إلى الأجرأة، وذلك بجعله تقنيّة كتابيّة في إبداعاته، تقنية سرديّة منفتحة على كلّ ما يجدّ في مجال السّرد أسلوبا ومضمونا، ما ساعد على توصيف هذه التقنية بالحداثية وقابليّة التنوّع ومخالفة المعهود السائد في النتاج النثري العربيّ.

ذلك أنّ أدب اللامعقول، على حدّ ما يكاد يجمع عليه النقّاد، إيغال في الهامش والمسكوت عنه من كينونة القارئ بحثا عن أشراط ذوقيّة وتخييليّة جديدة لا تقف عند عتبة المألوف، بل تنسج علاقات متفرّدة بين الأشياء تتخالف فيها العناصر مرّة لتتآلف مرّات. وهو أمر يمنح الرواية ميزتها تشكيلا وتأويلا. ومن ثمّة يجوز القول إنّ اللامعقول تقنية أدبيّة يصير فيها كلّ ما هو ممكن وفقا لقوانين الطبيعة وما هو فوق طبيعيّ مختلطين معا على حدّ ما ذهب إليه تودوروف بقوله: إنّ «الأدب الفانطستيكي أدب يقبل وجود الواقع والطبيعيّ والعـاديّ ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا» (4). وهو ما يحدث صدمة لدى القارئ ويحرّك فيه ذاكرته لتبحث في تراثه عن جذور لهذا اللاّمعقول علّه يقبله ويطمئنّ إليه.

وقد مثّل هذا النّمط، في إطار التجريب الرّوائيّ، تقنية سرديّة ساهمت في تطوّر الرّواية وزادت من سعي الروائيّين إلى تكثيف محامل أعمالهم الروائيّة وشحنها بطاقات فنيّة وتشكيليّة وفيرة. والظاهر أنّ الروائيين العرب أمثال جمال الغيطاني وسليم بركات

وإبراهيم درغوثي وغيرهم قد استغلّوا هذه التقنية في كتاباتهم فعمدوا إلى البحث في التراث العربيّ عن عناصر اللامعقول فيه وعن مظاهر العجائبيّة والغرائبيّة التي تسمه وأعادوا تشكيل تلك العناصر تشكيلا فنيّا جديدا منح أعمالهم الروائيّة فرادة المضمون وجماليّة التشكيل وانفتاحا على الفنون الأخرى فـ «...كتاب (ألف ليلة وليلة) و(رحلة ابن بطّوطة) وكتاب (عجائب المخلوقات) وكتب السّيرة والمدوّنات التاريخيّة [...] كلّها تزخر بإبداع طلّق الواقع وجاب آفاقا بديعة فوق السماوات السبع وتحت الأرضين وخلق شخصيات الجنّ والعفاريت والغيلان والهواتف فجنّن كتّاب الغرب قبل أن يعيد اكتشافه الكاتب العربيّ ولسان حاله يقول: هذه بضاعتنا ردّت إلينا» (5).

وقد تصدّى بالدّرس لمسألة اللامعقول في الرواية عدد هائل من النقّاد الغربيّين والعرب، فتنوّعت قراءاتهم محامل وغايات، وتعدّدت السجلاّت الأفهوميّة التي صدروا عنها في كتاباتهم أو تلك التي راموا بلوغها، فمنهم من عاد إلى تاريخيّة المفهوم يبحث فيها عن أصول ظهوره (6)، ومنهم من حدّد سجلّ استعمالات هذه العبارة وتصدّى لها بالتحليل انطلاقا من أعمال روائيّة متخيّرة محاولا ردّها إلى جنس من أجناس النثر على حدّ ما فعل تودوروف في كتابه الذي ذكرنا فيما مرّ من عملنا، ومنهم من بحث في الأعمال النثريّة الأولى التي تجلّى فيها المفهوم بيّنا أو حتى تلك التي استظلّت بظلاله على حدّ ما فعلت إيرن بسيار في الفصل الثالث من كتابها «القصة الفانطستيكية» حيث بحثت فيه عن بدايات تجلّي مفاهيم العجيب والفانطستيكي والغريب في الكتابات السردية الأولى ابتداء من «الحمار الذهبي» **لأبولاي** (عاش في القرن م) إلى كتابات كازوت (1720-1792) والكونت البولوني **جون بوتوكي** (1761-1815) **وهوفمان** (1776-1822) **ونوديي** (1780-1844) **وأدغار ألان بو** (1809-1849) وغيرهم (7).

والظاهر ممّا تقدّم أنّ ثمّة ضبابيّة تلفّ مفهوم اللاّمعقول ما جعله يتشظّى إلى مجموعة هائلة من التعريفات أدخلت عليه شيئا من الفوضى المفاهيميّة سنحاول التصدّي لها في تحديدنا لدلالته. وهو تحديد مصطلحيّ رأينا أنّه قد يجنّبنا الوقوع في مأزق تنوّع الدّال وتماهي المدلول، من خلال ما سنقترح في شأنه من تأصيل دلاليّ ملائم لطبيعته الأفهوميّة المتشعّبة. ذلك أنّه يمكننا توزيع ما أوقفنا عليه بحثنا في مرادفات اللامعقول في المدوّنة النقدية الغربية إلى ثلاثة حقول دلالية كبرى هي **العجيب والفانطستيكي والغريب**. وسنعود إلى مدوّنة النقد الغربي، مع مزيد التبصّر فيها، لنبحث فيها عمّا يضاهي هذه الحقول التي ذكرنا دلالة ما قد يجوّز لنا مزيد الإلحاح على إحكام سجلاّتها المعنويّة وتبيان الفروق بينها ومن ثمّة سنحاول في إطار عمل تأليفيّ لهذه الدلالات استخلاص تعريف مخصوص باللاّمعقول تقوم عليه باقي فصول بحثنا هذا.

اللاّحظ أنّ مدوّنة النقد الغربيّ التي توفّرنا عليها، شأنها شأن مدوّنة النقد العربيّ، لم تخل من كثرة الألفاظ المحيلة على اللامعقول صراحة أو ضمنا. لا بل إنّ نظرنا في كلّ ما يحيل على اللامعقول في المراجع الغربية التي بين أيدينا أوقفنا على وجود كثرة كثيرة من الألفاظ ذات الصلة بموضوع بحثنا تترادف حينا وتتخالف حينا آخر في التدلال على نفس المعنى، وهو ما سنحلّله في نهاية هذا العنصر، حتى بدا لنا أمر تحديدها صعبا ما دفعنا إلى ضرورة اعتماد ما أوصلنا إليه بحثنا في مرادفات اللامعقول في المدوّنة النقدية العربية الذي وزّعناه إلى حقول ثلاثة هي حقل **العجيب** وحقل **الفانطستيكي** وحقل **الغريب** سندا ننطلق منه لتحديد ما يقابله من ألفاظ في مدوّنة النقد الغربي، ونعود إليه في شيء من التفكّر الاسترجاعي عسى هذا السعي يوصلنا إلى مبتغانا في هذا المقطع من الفصل الذي نحن بصدد درسه.

أ ـ العجيب (Le merveilleux): ورد في معجم

«Le petit Robert» (8) معنيان رئيسان للعجيب أوّلهما أنّه الشيء الذي يدفعنا، ضمن صنفه، إلى الإحساس بأعلى درجة من الإدهاش والإعجاب والذهول والاستثنائيّة والخوارقيّة، وثانيهما يفيد بأنّ العجيب هو الشيء الذي لا يفسّر بحسب القوانين الطبيعيّة أي أنّه ينتمي إلى عالم ما فوق الطبيعة. وهو ما ذهب إليه تودوروف في حديثه عن الأجناس النثرية حيث نراه يميّز بين العجيب والغريب في قوله بخصوص الأوّل «عندما يقرّر القارئ (أو الشخصية السرديّة) بأنّه علينا أن نقبل بوجود قوانين طبيعيّة جديدة نستطيع بواسطتها تفسير الظاهرة، فإننا ندخل بذلك جنس العجيب»(9)، وفي محاولة منه لإحكام تحديد حقل العجيب المحض، يقترح علينا تودوروف ثلاثة أنماط منه يدلّل عليها بظواهر ذكرت في كتب قديمة قبل ظهور التقانة الحديثة والرحلات الاستكشافية العلمية، وهذه الأنماط هي: **العجيب المبالغ فيه (le merveilleux hyperbole)** حيث لا تكون الظواهر فيه فوق طبيعية إلاّ متى كانت أحجامها تزيد عمّا ألفنا في الواقع، ويمثّل لذلك ببعض ما جاء في حكايا ألف ليلة وليلة، مثل تأكيد السندباد في بعضها على كونه رأى حيتانا يزيد طولها عن مئة أو مئتي ذراع (كان هذا منذ خمسة قرون خلت). **والعجيب جدا (le merveilleux exotique)** ومنه أن يذكر الكاتب ظواهر فوق طبيعيّة دون أن يقدّم عنها تفصيلات دقيقة مثل وصف السندباد في رحلته الثانية لعصفور حجمه يغطّي الشمس وله ساق أضخم من جذع شجرة. **والعجيب الآلي (le merveilleux instrumental)** وفيه تذكر بعض الأدوات الصغيرة التي تستطيع إتقان عمليات غير ممكنة مثل البساط الطائر في حكاية «الأمير أحمد» من كتاب ألف ليلة وليلة (10).

ب- **الفانطستيكي (le fantastique)**: أصل اللفظة إغريقيّ (phantastikos) ومنه اللفظة اللاتينية (phan-tasticus) وقد ذكر له صاحب معجم «Le petit Ro-bert» ثلاثة معان هامّة أوّلها أن الشيء الفانطستيكي هو الذي يخلقه الخيال ولا يوجد له مثال في الواقع، فهو متخيّل فوق طبيعي، وثانيها أنه الشيء الخارق للعادة المدهش المعنويّ وثالثها أن الفانطستيكي هو كلّ شيء غير واقعي (11).

وقد أورد تودوروف تعريفا للفانطستيكي جاء فيه قوله «الفانطستيكي هو التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي» (12) وهو تعريف يجعل الفانطستيكي يدوم الفترة التي يستغرقها تردّد القارئ وحيرته بين عجزه عن تفسير الظاهرة بما يعرف من قوانين طبيعيّة وبين انجذابه إلى قبول قوانين فوق طبيعية لتفسيرها. وإذا اعتمدنا التفريع الأجناسي الذي ذهب إليه تودوروف في مقدّمته للأدب الفانطستيكي جاز لنا القول مع إيرين بسيار بأنّ «القصّة الفانطستيكيّة تبدو التقنية المثالية للحكي المنتج لأثر جماليّ [لدى المتلقّي]» (13).

ج- **الغريب (l'étrange)**: يورد بول روبير صاحب معجم «le petit RBERT» (14) للفظة «Etrange» معنيين: قديما ومعاصرا، أمّا المعنى القديم فيحيل على كلّ شيء غير مفهوم أو خارج عن المألوف، وأمّا المعنى المعاصر فيدلّ على الشيء المفاجئ المغاير للمعتاد الذي يبعث على الإدهاش. ويذهب تودوروف إلى القول بأنّه «عندما يقرّر المتلقّي، أو الشخصية السردية، بأنّه علينا أن نقبل بوجود قوانين جديدة للطبيعة تمكّننا من تفسير الظاهرة فإنّنا نكون أمام جنس الغريب» (15).

إنّ استقراء لما أوردنا من مرادفات للامعقول في المدوّنة النقدية العربية وفي بعض معاجم اللغة التي استأنسنا بها من جهة، واستقراءنا لما في المدوّنة النقدية الغربية وما اتصل بها من معاجم من جهة ثانية يخلصان بنا إلى مجموعة من النتائج الأوّلية لعلّ أهمّها هو أنّ مفاهيم مثل العجيب والغريب والخارق والمتخيّل واللامعقول وغيرها ممّا ذكرنا سابقا موجودة في النتاجات الفكرية العربية والغربية بنفس الدّلالات تقريبا، فكأنّ ثمّة تماهيا في الفكر البشري وهو ينحت مفاهيمه العقليّة، لا بل

كأنّ ثمّة تشابها في فعل الفكر الإنساني وهو ينصبّ على الأشياء يسمّيها ويمنحها معانيها. ولعلّنا نرجع بعضا من هذا التشابه في المفاهيم الفكريّة إلى القول بوحدة الجوهر الإنساني وما يمكن أن يشي به من وحدة «الروح المفكّرة» وإلى حركة الترجمة التي ذهب فيها العقل العربيّ أشواطا متقدّمة عندما باشر حركة النقل عن الثقافة الإغريقية، وهو ما ساهم في تراكم كمّ من المفاهيم العقلية راح يمتح منها الفكر الغربيّ لحظة نهضته فزاد عليها وطوّر من بعضها حتى استوت فيه مدوّنة عقلية نقدية ما تزال تنمو وتتطوّر بتطوّر مظاهر الحضارة التي يبني.

ولكنّ هذا التماهي بين الأفهومات التي ذكرنا في المنتج الفكري العربي ونظيره الغربيّ لم يخف بعض الاختلاف الذي أوقفنا عليه بحثنا في مرادفات اللامعقول، ذلك أنّ السجلّ المفهوميّ للاّمعقول في الفكر الغربيّ بدا لنا أكثر إحكاما دلاليّا منه في الفكر العربيّ، وذلك راجع في اعتقادنا إلى انوجاد كلّ فكر من الفكرين في سياقين حضاريين مختلفين، لكلّ منهما ميزاته من حيث فاعليّة كلّ منهما في الراهن الحضاري العالميّ وفي التساوق وأشراط اللحظة التي نعيش، ما يكاد يجيز لنا القول بأنّ اللامعقول في النتاج الفكريّ العربيّ لامعقول خرافيّ سمته الإيغال في الوهم والتخييل المحض بينما يتجلّى لنا اللامعقول الغربيّ لامعقولا تقنيّا صفته تضخّم فعل الآلة في التفاصيل الواقعيّة من خلال سيطرتها على فعل الفكر في تماسّه مع الواقع وأجرأة متصوّراته حتى أصبح ما كان غير ممكن بالقوّة ممكنا بالفعل.

وعليه، نخلص إلى القول، في مقاربة أولى للاّمعقول، إنّ المفاهيم التي أوردنا في إطار بحثنا عن تعريف له وما تعلّق بها من تصنيفات تجعل منه مفهوما ذا مقوّمات تختلف باختلاف طبيعة الفكر وثرائه المعرفيّ الحضاريّ وكذا بحسب تنوّع سياقات استعمالاته في المنجز الإبداعي سواء كان عربيّا أو غربيّا وما ينتجه فيها من أنواع مفهوميّة أخرى مدرجة ضمنه في شكل تفريعات يوصّف بها حال الأشياء وهي تبني دلالاتها في الزّمن مثل العجيب والفانطستيكي والغريب والفوق طبيعي وغيرها ممّا ذكرنا وما ينشأ بينها من تضافر مدلوليّ وهو ما يحاول توضيحه الرسم الموالي:



والجدير بالذّكر في هذا الأمر أنّه في إطار البحث عن الأجناس السردية وتعالقاتها المدلولية في كتابه «مدخل إلى الأدب الفانطستيكي»، حاول تودوروف أن يحدّ هذا التضافر بين أنواع اللامعقول حدّا بيّنا فوزّعها إلى أربعة أصناف دلاليّة كبرى مثلما هو مبيّن في الترسيمة التالية:

العجيب المحض	الفانطستيكي العجيب	الفانطستيكي الغريب	الغريب المحض

وفيما يلي، سنحاول بالاستناد إلى ما ذكرنا من أمر

مرادفات اللامعقول أن نبحث له عن تعريف شامل قد يبقى، من وجهة نظرنا الراهنة، تعريفا مؤقّتا من حيث مدى خضوعه للصرامة العلميّة والتمحيص الفكريّ ما يستدعي إعادة نظر دقيقة فيه ضمن إطار بحث آخر مختصّ، ولكنّه سيكون تعريفا جامعا في ما نحن بصدده قد يمكّننا في حاله التي سيستوي عليها من تجاوز ما لاحظنا من اضطراب مفهوميّ بين مرادفات اللامعقول ويساعدنا في الآن نفسه على التقدّم في بحثنا عن أشكال تكوّنه ومظاهر تجلّيه في الرواية العربية.

2 ـ تعريف اللاّمعقول :

أ ـ لغة: ممّا جاء في لسان العرب عن العقل قول ابن منظور: العقل الحجى والنّهى، ضدّ الحمق. والجمع: عقول. وعقل فهو عاقل وعقول من قوم عقلاء. ابن الأنباري: رجل عاقل: وهو الجامع لأمره ورأيه مأخوذ من عقلت البعير إذا جمعت قوائمه. وقيل: العاقل الذي يحبس نفسه ويردّها عن هواها أخذ من قولهم قد اعتقل لسانه إذا حبس ومنع الكلام. والمعقول: ما تعقله بقلبك والمعقول العقل. يقال: ما له معقول أي عقل. وهو أحد المصادر التي جاءت على مفعول كالميسور والمعسور. وعاقله فعقله يعقله بالضم كان أعقل منه والعقل التثبت في الأمور. والعقل القلب، والقلب العقل. وسمي العقل عقلا لأنه يعقل صاحبه عن التورط في المهالك أي يحبسه. وقيل: العقل هو التمييز الذي به يتميز الإنسان من سائر الحيوان. ويقال: لفلان قلب عقول ولسان سؤول. وقلب عقول: فهم. وعقل الشيء يعقله عقلا: فهمه. ويقال: أعقلت فلانا، أي ألفيته عاقلا. وعقّلته: أي صيرته عاقلا» (16). وإذا اعتمدنا تقنية التعريف بالخلف قلنا إنّ اللاّمعقول هو نفي للمعقول ونفي للعقل، بمعنى أنّه توصيف لكلّ ما لا يفهم من الأحداث والأشياء بقوانين العقل المعروفة المألوفة. بل هو كلّ ما ينفلت من قبضة المنطقيّ فيخرج إذّاك من حيّز التفسير بالأسباب العلّية العقليّة المفهومة إلى حيّز التأويل بما هو أبعد من منطقة العقل ويطال أسبابا موهومة.

ب ـ اصطلاحا: يجوز لنا الآن، بعد تحديد دلالة المعقول على المستوى اللغوي، أن ننظر فيه من زاوية الاصطلاح نظرة سنحاول فيها الخلوص إلى مقاربة تأليفية له نعتمدها بنية أفهوميّة في ما نحن بصدده من عمل.

فاللاّمعقول، في مقاربة أولى، هو صفة لكلّ أمر لا يستطيع العقل إثباته بالحجّة أو نفيه بالبرهان، إنّه صفة الأشياء والأحداث التي ينوجد الفرد أمامها فلا يقدر على تكذيبها ولا على تصديقها. ومن ثمّة، لا يستطيع أن يسمها بميسم الصّدق على اعتبار أنّ الصّدق توصيف لكلّ ما يقع تحت سقف المواضعات العقلية البشريّة عامّة مثل قوانين الرياضيات والفيزياء والكيمياء وغيرها. كما لا يستطيع دحضها أيضا بتلك القوانين ذاتها. ومن ثمة يأتي التردّد والحيرة اللذان تحدّث عنهما تودوروف، ويغيب في الذّهن، عندئذ، كلّ ما هو مفهوم بيّن ويحضر فيه كلّ ما هو موهوم غائم.

وعليه، نضيف في مقاربة ثانية القول إنّ اللاّمعقول مفهوم إنشائيّ تنضوي تحته مجموعة من المفاهيم بحيث يظلّلها بظلاله الايحائيّة، بل هو مفهوم أصل يتوزّع إلى عدّة مفاهيم فرعيّة لكلّ واحد منها خصوصيته في سياق استعمال مّا يختلف بها عن دلالة غيره في نفس السياق، ولكنّ هذه المفاهيم الفرعيّة المفردة تتآلف في سياق استعمال لها أوسع لتفيد الإنباء بدلالة شاملة هي ما أسميناه «اللاّمعقول».

ويبدو أنّ شمولية مفهوم اللاّمعقول هي التي أكسبته صفة «التقنية السردية» الناجعة التي مال إليها كثير من الروائيّين العرب يستعملونها جسرا للعبور من توصيف الواقع المرجع إلى توصيف الواقع المتخيّل في إطار ما انخرطوا فيه من موجة التجريب السرديّ.

المصادر والمراجع

1) د. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، ص 291

2) انظر د. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، ص 291 وما بعدها.

3) المعجم العربي الأساسيّ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس، الألكسو، 1989، ص 237.

4) Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Ed. Seuil 1970, p.29

5) إبراهيم الدرغوثي: من حوار منشور بمجلّة عمّان، عدد 90، كانون الأوّل، عمّان 2002، ص 35.

6) Jean-Luc Steinmets, La littérature fantastique, P.U.F. 2 éd. Paris 1990, pp. 3-22

7) Irène BESSIERE, Le récit fantastique, librairie Larousse, Canada 1974, pp. 93-152

8) Le petit Robert, Société du nouveau littré, Paris 1970, p. 1074

9) تودوروف، مدخل إلى الأدب الفانطستيكي، مرجع سابق، ص 46.

10) Todorof, Introduction à la littérature fantastique, pp 60-61.

11) Le petit Robert, Société du nouveau littré, Paris 1970, p. 684

12) Todorof, Introduction…., p.29.

13) Irène BESSIERE, le récit fantastique, librairie Larousse, Paris 1974, p. 26

14) Le petit Robert, Société du nouveau littré, Paris 1970, pp. 636-637

15) Todorof, Introduction à la littérature fantastique, p 46

16) ابن منظور، لسان العرب، مادة عقل. دار المعارف، بيروت 1997، مج4، ص3046.

شعريّة المكان في رواية "الدّقلة في عراجينها" لبشير خريف : مقاربة سيميائية

حسن كرومي / باحث، الجزائر

جمالية التجاور :

«الدقلة في عراجينها» (1) مستهل العمل ومفتتحه، وعنوانه المترع بالدلالة المكانية؛ إنه أيقون يتضمن شحنة دلالية خاصة مستقاة من صميم البيئة الصحراوية، التي يتنفس النص هواءها ويستعيد أصداءها، فهو يمثل مؤشرا أوليا على العالم الذي تحكيه وتحاكيه الرواية.

فالنص موغل في خصوصيته المحلية، وملئ بأسرارها ودثاثها؛ وتتجلى هذه الخصوصية أولا في التركيز على الاسم الخاص للشخصية Le Nom Propre، وهو الدال اللساني الأول المميز للشخصية والحامل لجرس هويتها ومحليتها؛ وقد احتشدت الرواية بأسماء حكائية مستقاة من صميم بيئتها وفضائها، مثل «العطراء»، «ديجة/ ترخيم خديجة»، «بنت باسي»، «العروسي»، «الساسي»، «حفة» (ترخيم عبد الحفيظ)، «الدبنجق»، «المكي»، «تبر»، «العربي» (يرخم اسمه أحيانا في النص فيصير عتّبي)، «حمة الصالح لادات»، «علي الخن»، «الحو» (ترخيم الحسين)، إلى غير ذلك من الأسماء... كما تتجلى الخصوصية المكانية في عناصر أخرى سنذكرها في سياق البحث.

تشكل منطقة الجريد الفضاء الرحاب الذي استقطب اهتمام الكاتب، ولكن دونما إهمال كلي لمناطق أخرى كـ«المتلوي» و«تونس» و«صفاقس» و«قفصة». والجدير بالذكر أن المكان يعد الخيط الناسج لمضمون الرواية؛ لذا فحضوره لم يكن حياديا، بل شكل لحمة من العلاقات المتفاعلة بينه وبين الشخصيات بوصفهما يشكلان معا جدل النص السردي.

إن العنوان إذن أيقون دلالي مهم، فهو يشي بسمات الحيز المكاني الطبوغرافي والديموغرافي الذي يؤطر الحدث ويقوم بتحديد هويته وتحيين حركته. تقوم جماليات المكان في الرواية على مبدأ التجاور (2)، أو تشابك الفضاءات وليس على مبدأ الانصهار، إذ أن الأحياء والدروب والأحيزة تشكل كيانات متمايزة ولا تشكل رؤية توحيدية. لكنها تقبل بالحضور التجاوري لها ولمن يتراصف معها في فضاء الوجود المشترك الذي يمثله الجريد، على نحو ما يظهر في هذه الفقرة:

«في البلد أطوار التاريخ البشري جميعها متمثلة في مختلف الأحياء والدروب، الذي يحدو به حب التجول والتفرج على بلاد الله يذهب إلى الجريد، فإنه لا ينتقل في المكان وحسب، بل ينتقل في الزمان أيضا، يجد القرون الوسطى في سوق البياضة، وإذا تقدم يجد صدر الإسلام

حول زاوية الولي الصالح سيدي عبد العالي حيث أولاده وأحفاده يعيشون كالصحابة والتابعين يروون أحاديث جدهم معنعنة وبخلافات طفيفة في اللفظ. وإذ أمعنا غربا ندخل بلاد كنعان حيث يعيش قوم غريبات عيشة الرعاة الوارد ذكرهم في التوراة، ونجد روائح من القرن العشرين عند سي العروسي المعلم في الكوليج، معجبا بمديره، له فونوغراف، ويشرب القهوة مصفاة، وتأتيه الجريدة «الدبيش» كل يوم...» (3). إن الأحياز المشكلة لكيان الجريد ليست قائمة على مبدأ الانسجام المشابهة أو الذوبان، وإنما هي متجاورة، وكأنها تكرس فاعلية الاختلاف، التي تجسد، شعوريا أو لا شعوريا، فلسفة قبول الآخر وعدم إلغائه أو احتوائه... أو الحلول فيه...

وقد تتجلى جماليات التجاور على مستوى تركيبة الشارع الجريدي، فهو يضم كيانات غير متجانسة، ولكنها متجاورة تعكس لنا جانبا من حياة متعددة تجسم تنضيدا اجتماعيا واضحا قال الراوي: «في التاسعة حدر إلى السوق، وهو شارع من الحوانيت طويل، منعرج كل حانوت تضع نصف سلعتها خارجا، وتلك من وسائل الإشهار والتكاثر والتباري، فهذا ينضد أمام حانوته شكائر القمح والشعير والحمص والفول، مفتحة، ويتدلى من سقف بابه أشرطة من أساور الأبنوس وكبب السباولو. وذلك يقابله بمثل ذلك أو يزيد عليه، بأكياس الأقمشة الملونة فلا يبقى من الشارع إلا ممر ضيق، وفي الفراغات بين الحوانيت وزوايا المنعرجات، ينصب التجار الرحل خيماتهم وينشرون أكواما من الجاوي وعود قرنفل والحديد، والعفص واللماميع، وعروق حشائش الصحراء والشمع وقوارير العطر ومزامير من قصب مختمة بخطوط هندسية حمراء...وفي حنايا الشارع حمير تنهق وصبية ينفخون في زماميرهم...» (4).

إن هذا الوصف، المتميز بالدقة في التصوير، مسخر لتقديم ملامح الشارع ومن يوجد فيه، وقد حرص الراوي على إدماج المتلقي داخله عبر الرسم اللغوي والحركة وحضور الأشياء. ومن سمات العناصر المشكلة للشارع، الاختلاف والتنوع والتعدد وعدم الانسجام، أي أن تركيبته قائمة على آلية التجاور وليس الوحدة والمشابهة... وكأنها تتحدث عن حضور بشري في المكان متعدد المشارب والاتجاهات والميول... يقول بارث R.Barthes: إننا لا نستطيع منعَ الأشياء من الكلام" (5).

شعرية المـــاء :

الماء نعمة وقيمة، إنه مصدر الحياة، قال تعالى: «وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ» (6). ولقد ارتبط مصير الحضارات بوجود الماء، وفي الأماكن التي يتوفر فيها الماء نشأت المدن والقرى وازدهرت الحياة. وأما الماء في الصحراء فهو مكان سرور وهناء، فقرب الماء تعقد اللقاءات وتقسم العهود والأيمان، ويولد الحب، وتعقد الزيجات، ونقاط الماء تتحول في الصحراء إلى مراكز صفاء وضياء، إلى غوطة وواحة فيحاء. والماء يقوم بدور الإرواء والغسل والتطهير وإشاعة الفرح؛ وهذه الأدوار تدخل في أساس الوجود الإنساني، أي أن الماء علامة جوهرية من علامات الفضاء الجميل.

«...خرج الصبية وأدركوا الأحمرة وانطلقوا ركضا إلى الوادي. هناك جنة الأطفال الماء والرمل والحمير والنخل. وجدوا أبناء عمومتهم وجيرانهم وصبية من العروش الأخرى، وعجائز يغسلن الصوف، وبنات يلعبن بالماء مشمرات ثيابهن المبللة والصغيرات في بذلة حواء، ورؤوس النخل تدوي بالضحك، وصراخ من علقت به الدرجيحة فوق الأشجار وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالوادي كأنها جاهلية تخاطب إله:
– فرعون! يا فرعون! طول شعري وكبر قعري. وارتمت في الماء وتبعتها رفيقاتها يطلقن من وراء القرون النداء الفرعوني، ثم يغصن في الماء...» (7).

ضمن هذا المناخ المفعم بتجليات الجمال، وتباشير السعادة الناجمة عن وجود الماء ووفرته. سيطرت على النص روح بدائية طبعته بتلقائية متميزة وطلاقة تعبيرية مشحونة بالمعنى، أعطت وعيا بالمكان، الذي تدور فيه

الأحداث والوقائع الحكائية، وتتمركز حوله الفاعلية الشعرية للخطاب. في هذا المشهد الجريدي الطروب المتميز بالماء والخضرة والوجه الإنساني الحسن تتجسد بلاغة المكان في أجلى وأشف مظاهرها.

لقد تجلت السعادة على وجوه الأطفال الذين فتنوا بسحر الماء وجماله؛ ركز الراوي على الصبية بوصفهم رمز البراءة والطهارة والنقاء وكأنهم المقياس الحقيقي لوجود البهجة والفرح فيه غابة النخيل...

يشي النص بأن الوادي فضاء متميز تمحي فيه الضغائن والأحقاد وتختفي آثار الصراع بين العروش... «**وجدوا أبناء عمومتهم وجيرانهم وصبية من العروش الأخرى**». يلتقي الجميع على المحبة والوئام، على الرغم من وجود اختلافات في تركيبة المجتمع الجريدي...

إن في الماء قوة اجتذاب ساحرة:

«أطل الخريف برطبه ونسماته وكثرت اتصالات الطلبة بعضهم ببعض يستعدون لمغادرة البلد إلى تونس، وتكاثرت جلسات الوداع في الغابة، حول آخر قطرات اللاقمي، فدب في الجر [غابة النخيل] نفس من أنس الربيع...

فها هم مودعو﴿كذا﴾** البلد يذكون جذوة الجر، فمضوا إلى الرمل الصافي وخرير الوادي يتذاكرون بين الياسمين والفل والورد...» (8).

إن هذا المشهد السردي مفعم بعناصر الحياة والبهجة والجمال، فهناك التواصل الإنساني في رحاب الماء والخضرة والنخيل والفل والورد والياسمين والرطب والأنس والرمال الذهبية. يتداخل في هذا المشهد الوصف مع السرد لرسم جماليات المكان، وتحديد سماته الإنسانية.

فالماء عنوان الحياة في الجريد، إذ إنه يستعمل لسقي الحرث وغابات النخيل والأشجار المثمرة الأخرى... على نحو ما يتجلى في هذا الملفوظ:

«صاح العربي:

- المكي هيا نسقي، أنا أضرب الخطارة وأنت والعطراء دوروا.

ذهب الأطفال إلى البئر ونزل العربي إلى القطارة، وتناول الحبل، فجعلت الخطارة ترتفع وتنخفض كأنها بعير ينتشي، ويرفع رأسه، دفق العربي الماء في الحوض فجرت الساقية بتيار غزير حسن، يجرف أمامه القش والأوراق الميتة، ويبعث البلل والحياة» (9).

- ويؤكد السياق الروائي على أن الماء هو العامل الجوهري والحاسم في استمرار الحياة، وإبعاد شبح التصحر، ولولا هذا العنصر الثمين لما تحولت الجريد وباقي الواحات الأخرى إلى جنات وارفة ظلالها، وفيرة خيراتها آمنين مطمئنين سكانها. «جاءت الحمير من الغابة تحمل باكورة الغلال والخضر ووقفت أمام الحوش.

- في ذلك اليوم تقدم في الغابة مراسيم الولاء إلى المنزل فينضد الخماسة زنابيل مفعمة تفاحا وبرقوقا وخضرا، مزهرة تتدلى منها بواطئ اللاقمي وعلائق الصيش والجمار ودلاء الذكار وتتوجه إلى الدور...» (10).

وفي سياق آخر:

«...عند الضحى جمع حمة الصالح البرقوق والصيش وزين الزنبيل بالياسمين والورد ورافق الصبية إلى أن عبروا القنطرة...» (11).

إن هذا المشهد ينضح بالعبارات الدالة على الوفرة والاكتفاء، اللذين يتصلان بالواحة نفسها، فهذه الخيرات لم تستقدم من جهة أخرى، وإنما هي فيء الواحة على أهلها.

ولم تكن هذه الخيرات لتوجد بهذا القدر والتنوع والثراء لولا توافر الماء؛ لقد شكل الماء إذا، بوصفه مصدرا للخصب والنماء والحياة، حقلا دلاليا مهما في رواية «الدقلة في عراجينها»، بحيث عمد الناص في سياقات كثيرة إلى الحديث عن البئر والساقية والجداول والينابيع والوادي والمنبع والسقي وما إلى ذلك من العبارات الدالة على حضور الماء بوصفه رمزا لكل جميل.

«ساحت العطراء مع الجداول، تتبع المنابع، وتوجهت بكل اهتمامها لصنع الجزر بالطين والرمل ولتتأمل في العيون التي تتساكب من جوانب الوادي، تنسج حصيرا متقطع الخطوط ثابت الأصل مع مرور دائم تشاهد تلاعب ظلال الأوراق خلال الماء، حيث تنعم جالية من المخلوقات الدقيقة بالبرودة والرطوبة في خميلة تحت الأوراق. تضع القش فيتهادى مع الماء من حين إلى حين تظهر سميكة رمادية ثم تلتوي كمن نخزتها في جنبها، فتتجه وجهة أخرى، ثم ترقص بذيلها ثم تختفي في مغاور الجالة» (12)، أي ضفاف الوادي.

إن الوصف تشخيص للأشياء والأشخاص، وهو تركيب أسلوبي قد يساهم في إنجاز جمالية النص. يهدف الملفوظ السابق، الذي تداخل فيه السرد والوصف، إلى تبيان أثر الماء في هذا الحيز المفعم بتباشير السعادة؛ وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الوصف قد يعوض المحكي ويصبح هو نفسه محكيا (التداخل). إننا في هذا النص نلاحظ ضربا من المراوحة الفنية بين الوصف والسرد ونكاد نعدم الفروق بينهما؛ فالشخصية «العطراء» موصوفة من خلال حركتها في المكان، ومن انعكاس ما يجري على قسماتها، إنه الإعجاب بوفرة الماء وتعدد مصادره...

بقي لنا أن نشير في الأخير إلى أن الشعر الشعبي، نعده واحدا من الأجناس التعبيرية المتخللة في رواية "الدقلة في عراجينها، قد تضمن معاني خاصة بالماء وما تعلق به، نذكر في هذا السياق بيتين :

يـا المـاشية تغسلي الصـوف

يـــا الــواردة عيــن عيسـى

معـــاد الانـفـــال محـــذوف

يـا فاطنـة بنـت عيسـى (13)

وهكذا فقد ارتبط الماء بكل جميل ونافع، إنه واحد من الألوان العبقرية التي رسمت الصورة المشرقة لواحات الجريد في هذه المدونة السردية.

جماليات النخيل :

تأخذ النخلة مساحة واسعة ومؤثرة وفعالة في الرواية، فهي رمز الخصب والنماء والعنصر الطبيعي الرئيس المشكل لجماليات المكان؛ ولعل منطقة الجريد لم تسمّ كذلك إلا لوفرة النخيل فيها؛ من هذه الزاوية فإن النخلة هي التي تحقق للمكان هويته، وأهميته ووجوده واستمرار الحياة فيه.

قال الراوي: «لا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة لا تشبه أية شجرة أخرى، كم لها شبه بالإنسان. لا فرع لها ولا أغصان، تنطلق من الأرض مستقيمة جبارة فتنفتح في السماء والنور، ويتفرع جريدها من القلب منقوشا متناظرا، أخضر سامقا في دائرة كأنه فوارة خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى يكاد يكون في نعومة الريشة ويشتد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا أسود الذبابة مدبب يحمي الرطب من الأيدي. دماؤها رحيق عذب، وقلبها لذيذ شهي، تزهو وتحلم، تسقي وتسكر تلد وتحن وتطلب الحب في الربيع.

وما تيهها وخيلاؤها إلا لأنها تحمل الغناء في فؤادها تطوح بغلتها الجنوب والشمال، وتصهرها الشمس فتذهبها وتنضجها فتمتلئ حلما وتثقل العراجين، وتمتد الشماريخ بتمر نوراني كأصابع تشهد أن لا إله إلا الله» (14).

للوصف دور وظيفي (15). وهو في المشهد هذا من النوع الانطباعي، الذي تبدو فيه الأشياء من خلال عيون الشخصيات وأحاسيسها وضمائرها، القائم على اتخاذ الوحدة المكانية معادلا رمزيا للذات ومشاعرها؛ إنما يمثل لدى الناص أسلوبا فنيا قد يساهم في إغناء البناء الدرامي للعمل السردي؛ ففضاء الرواية هو فضاء المنظور، الذي يرى الروائي من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقا من قناعته الجمالية والفكرية معا.

إن وصف النخلة تأملي صرف، يوحي بضرب من التعاطف بين الراوي والنخلة المقدمة بهذه الصورة، أي أنه يؤكد على العلاقة بين ما هو إنساني وما هو طبيعي، ذلك أن الشعور بالاكتفاء بالجمال الذي نحس

به أمـام الطبيعة هو علامة على التواؤم بين وجودنا في العالم Notre être au monde والمعطى الطبيعي الذي هيأ لوجودنا فرصة الإحساس بالجمال (16).

يؤكد السياق على أن النخلة كائن حساس، رقيق المشاعر، سمح جواد يجزل العطاء إذا كانت الظروف مواتية «فالمراد شمس حامية بمقدار ورش رقيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن قد يسلم التمر فيجيء طريا، لامعا في لون الكهرباء، يتراءى نواه وسط هالة من اللباب الشفاف، دسم حلو عطر، يسر الناظرين ويغذي الآكلين... النخلة تمنح المكان ألقه وعنفوان كبريائه، وصدق تجلياته . . .

«[...] في الشتاء تقام الأعراس ويعمل البناؤون ترميما وبناء، ويتبعهم النجارون والحدادون وتخزن مؤن العام ويكتسون ويقضون مجالس طيبة حول السامور... يهضمون ما تحصلوا عليه، ثم يذهب قر الشتاء ويتنفس الربيع بمثل أنفاس الصبح [...] الطبيعة تفيء عليهم من جمالها ولطفها... فيمر العيش يسيراً...» (17).

النخلة هذه الشجرة البرة رمز الهوية والأنا والإضاءة على الآخر، وعنوان الوقوف في وجه الحدثان وصروف الزمان... يقدمها النص على أنها مصدر كل خير، فهي الباعث على الحياة الهنيئة والنشاط الاجتماعي المثمر الحثيث. وأن سعادة الجريد مرهونة بعطاء النخيل، من هذه الزاوية يأتي النخيل في النص الروائي ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفعل وتنتقل إلى مسرح الفعل لتؤثر وتتأثر. غابات النخيل مكان حميم، رمز الالتجاء والاحتواء الإنساني، فضاء الطمأنينة ونقطة التقاء الأحبة في الجريد...

«هناك جماعات يتندرون تحت النخيل في رملة بيضاء نظيفة، ويطلقون ضحكات ملأى عالية كلما روى أحدهم ملحة أو نطق بنكتة. وأهل الجريد ولوعون بالملح والنكت ولعهم بفلاحة الدقلة والورد» (18).

يعدّ الوصف إحدى العلامات المفضلة في الأدب؛ كونه يساهم في وضع عالم خيالي خلاق يمد الصورة الواقعية بطاقات دلالية تسمو بها إلى آفاق فنية رحبة؛ فأي عالم هذا الذي تنقلنا إليه هذه الصورة ؟ إنه «قطعة من الفردوس تتعاضد فيه الكائنات وتتواصل في انسجام بديع، كأنه امتداد لعالم المثل، حيث لا خصومات ولا تنافر ولا تباغض، بل حب وتواصل ووئام... لذلك انعكست الطبيعة السمحة الجميلة في طباع السكان وعاداتهم...

إن نظافة الرمل وبياضه يضحيان علامتين دالتين على نظافة المكان ورقي أصحابه، وقد يرمز إلى صفاء سريرة القوم، وانطلاقهم وبشرهم كما أن الربط بين فلاحة النخيل وفلاحة الورد يدل على انتفاء الحواجز وزوال التناقض بين النافع والجميل لديهم»؛ فإذا كانت فلاحة النخيل توفر لأهل الجريد معاشهم فإن فلاحة الورد تسبغ على حياتهم ألقاً وإشراقاً، وتدل، في الوقت نفسه، على رقي حضاري وأسلوب حياة رفيع المستوى. إن المكان (19) يبني البشر الذين يعيشون فيه فيصيرون بدورهم فضاءً دالا بتقاليدهم وأذواقهم ومعاملاتهم وتصرفاتهم...

والنخلة كما ترسمها ريشة الفنان، ليست كائنا جامدا بلا روح، بل إنها تتحرك وتنظر وتتأمل وتحب وتحس وتشعر كما يفعل البشر الأحياء؛ وهي بهذه السمات تضفي على المكان سحرا خاصا وجمالا متميزا تطبعه الألفة والحميمية، والبراءة...

«عم الظل الغابة إلا من نخلة علقت بها آخر أشعة الشمس واحدة مزهوة بشعرها، تنظر إلى الوادي، ومدت أخرى رأسها في عنق أختها تسر لها سرا، هدلت حمامة وأجابها إلفها، وهب الريح فرد النخل كزفرة البحر» (20).

قدم لنا الناص عالما حيا متحركا مترعا بلغة شفيفة بواحة تأسر لوهج نثرها الخلاق؛ وقد اعتمد السرد الوصفي لتقديم المشهد. ويبدو لنا أن حيوية هذا المشهد نابعة، في الأساس، من استخدام الراوي الوصف الموضوعي للأشياء في حضورها الإنساني.

والنخلة رمز الأرومة والأصالة، كما يقدمها النص، وهي مصدر النجاة في الصحراء إذا ما ادلهمت الخطوب، وهي القاسم المشترك بين مناطق الواحات؛ وبالتالي فإن النخلة عامل جوهري من عوامل التواصل بين الأنا والآخر وبين الأنا والمكان... ففي لحظة من لحظات الاستراحة الممنوحة لعمال المناجم، أخذ المكي يتأمل وجه الصحراء المليء بالذكريات المحتبسة خلف ظلال الماضي: «وتقدم يجوس بحذر كأنه ينتهك حرم تلك الأحجار في وحدتها، خوفا أن يكتشف أسرار القرون إنها شهدت مرور الجازية على رأس الهلاليين وهم يكتسحون البلاد ويدوخون العباد في ملحمة وإنشاد، بين هذه الأطلال تجاوب صهيل خيولهم العربية العتيقة وترددت أشعارهم الأدبية وأمثالهم السائرة. تراءى له نخل قفصة قاتما ريانا، فاهتز قلبه، إنه أخ لبحر نفطة وابتسم في اعتزاز، وسبح الله الذي أوكل للصناع من ملائكته صنع سائر الأشجار، وحبا النخلة وحدها بالفنانين منهم" (21).

من خوارق لغة الإبداع أنها تنطق الصوامت وتبعث الروح والحركة في الجماد. وقد ألفت العين، وكذا العقل البشري على ضبط حركة المكان، وبات ساكنا بلا روح. واللغة الشعرية تمتلك طاقات سحرية تجعل الإنسان حائرا أمام الصوامت، يقترب أكثر ليسمع صدى التاريخ، صدى أقوام مروا من هذا المكان.

تشكل غابة النخيل، في السياق النصي، حيزا للألفة والسعادة، ذلك أن الفاصل بين «نفطة» و«قفصة» يزول ويمحي، بل إن الملامح المكانية تتشابك وتتماثل بالنسبة للبطل وتفقد الغربة حدتها وقسوتها بفعل حضور النخلة في الحيزين المكانيين المذكورين...

لقد استخدمت اللغة في هذا الملفوظ السردي استخداما شعريا يعتمد التقريب في الدلالة، وتصوير البعد الفني في اللغة باعتبارها مطلبا جماليا، أي لم تعد اللغة مجرد وسيلة لإيضاح الفكرة أو إبراز السرد أو الحادثة، وإنما أضحت أداة جمالية مقصودة لذاتها وبذاتها وزيادة...

الواحة بوصفها حيزا أليفا :

إن غابة النخيل عنصر مهم من العناصر المشكلة لبنية البيت الأليف في رواية «الدقلة في عراجينها». ونعني بالبيت الأليف كل حيز عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية، بحيث يشكل مادة لذاكرتنا. ويعد البيت، ولاسيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة. ومن المعروف أننا نعود بذاكرتنا أحيانا إلى بيت الطفولة هذا، وإلى الهناءة الأولى التي لقيناها فيه وإلى دفء الأحضان التي ضمتنا فيه (22).

إن الإحساس بمرارة النفس حين ترى انسحاق الإنسان تحت وابل من ضغوط الحياة وإكراهاتها المختلفة، قد يدفع الإنسان إلى البحث عن مرفأ آمن، ولو لهنيهة، وقد يحقق ذلك الحلم بالسفر إلى الماضي، عبر الذاكرة، ويتفيأ ظلاله الوارفة: «**استيقظت** [ديجة] بكرة، فتوضأت وصلت وجلست تسبح، وتنظر إلى الحوش، هناك درجت وشبت، هناك لعبت مع أخيها، وفي ذلك الميزاب، كانا يتسلقان خلسة عن أمهما ليتفرجا على الجر [غابة النخيل]. ذلك عالمهما حيث بدأت تدرك في حل من جميع الهموم والأكدار. كثرت شقشقة العصافير، وخرجت تبر تحمل ابنتها فبسطت لها لحافا قديما من الصوف ووضعتها عليه وبثت حولها الحب وانصرفت إلى المطبخ تشعل الحطب للحساء» (23). إن الشخصية تكتم مشاعرها لكننا نحس بتلك المشاعر لافحة تكاد تعانق المكان بمجرد وصفه.

إن البيت القديم كما يذهب إلى ذلك باشلار G.Bachelard ذو ملامح أمومية يحتفظ بالكثير من الذكريات (24). لا يظهر البيت، بوصفه مستقلا عن الشخصية الروائية التي تسكنه، بل إن المنظور الذي تتخذه هو الذي يحدد هيئة البيت وأبعاده والدلالات الخاصة التي ينفتح عليها.

إن شعرية المشهد السابق تتحقق بوضوح وشفافية لا يندان عن إدراك القارئ وإحساسه، إذ إن استرجاع الفضاء القديم، من قبل ديجة، يقوم على عمق التعاطف والمتعة؛ فهو يحول الشخصية من حاضرها الشجي إلى

كيانها الطفولي السعيد المتواري وراء السنين الخوالي. ذلك أن الحوش وما حوى، يشكل المثير الذي حرك في الشخصية كوامن الشوق إلى الحياة البريئة المحتبسة خلف ظلال الماضي، تلك المرتبطة بعهد الطفولة الجميل، وغابات النخيل الحيفاء، وأحضان الأم الحانية.

إن ديجة تتحرق شوقا إلى رؤية الجر، لكن بمنظار الماضي الطروب... وأنى لها ذلك ؟! فقد فعل الزمن فعلته الرهيبة! آه، لو أن الحياة تعود إلى سابق عهدها جميلة مشرقة ضاحكة مستبشرة، وتتسلق الميزاب مع أخيها، خفية عن أمها وتطل على غابة النخيل. إن لسان حالها يقول: آه من الأيام آه! لم تحقق للإنسان مناه. إن البكاء على المكان بكاء على الزمن الماضي، ذلك أن فاعلية المكان في وجدان الإنسان لأعمق وأسرع من فاعلية الزمن. لأن الأخير سيرورة مجردة تدرك بالعقل، أما الأول فمادة مجسدة تدرك بالحواس جميعها، أو لنقل: إن حياة الإنسان بؤرة يتلاقى فيها الزمان والمكان (25) وأن الأمكنة وما حوت تعد رفاة الزمان وبقاياه (26). وهكذا فإن الواحة تعد الميقاتة التي تلاحظ الشخصية «ديجة» على صفحتها حركة الزمن الرهيبة.

تنهض غابات النخيل في الرواية بوظائف مهمة، تحدد الشخصية وتستفز الذاكرة وتفجر المشاعر... على هذا النحو نجد المكي حين استقر به المقام، مضطرا، في المتلوي يحن إلى نفطة حين تدلهم في وجهه الدنيا فلا يجد غير الجنان الاصطناعية يتخذها معبرا إلى مرابع الطفولة الغناء.

«يدخن العرعار فيهتز في غيبوبته الخفيفة ويطوف ببصره على صورة زان بها بيته وتحف رتبها على المدفأة، يتوقف عند صورة العربي وصورة مناظر نخيل ومياه جارية، تذكره بالبلد، فقبة سيدي بوعلي لنفطة كصومعة إيفل لباريس، وهناك، في ركن مستور بباقة زهور اصطناعية، خصلة شعر من العطراء مدسوسة في ربطة جميلة. يسهو طويلا، ثم لا يلبث أن يشعر بشوق عظيم إلى الرواح...» (26). إن المكان هنا ذو حضور شديد وهيمنة واضحة.

إن اتصال نفطة بالجريد والمياه الجارية، يحرك في الراوي رصيدا دينيا يستفز ذاكرته عساها ترتد إلى القرآن وما يحفل به صور النعيم، ممثلا في النخيل والماء. قال تعالى: «وَءَايَةٌ لَّهُمُ الْأَرْضُ الْمَيْتَةُ أَحْيَيْنَاهَا وَأَخْرَجْنَا مِنْهَا حَبًّا فَمِنْهُ يَأْكُلُونَ، وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ، وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ لِيَأْكُلُوا مِن ثَمَرِهِ وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ أَفَلَا يَشْكُرُونَ» (27).

يستهدف هذا السرد المبطن بالوصف، تبيان تفاعل الشخصية مع المكان الغائب والمستحضر عبر الصورة؛ ذلك أن توظيف **الصورة الفوتوغرافية** ليس اختيارا اعتباطيا في هذا السياق، لأنه ليس مجرد لعبة جمالية مجانية؛ ذلك أن الأمر يتعلق بأداء ذهني، يقول بارث R.Barthes: «وأنا إذ أنظر إلى الصورة فأنا أنظر وأفكر» (28). في الوقت نفسه لقد أضحت الصورة بالنسبة للمكي، بحكم التمعن والتفكير، مثارا للذاكرة؛ إن ثمة نوعا من التثبيت للماضي والإمساك به؛ إنه صراع ضد النسيان حسب عبارة J.Duvignaud (29). إن البطل إذ يستحضر صورة نفطة بنخيلها ومائها وأحبتها فإنه يعيد صورة المكان الأليف الذي نشأ فيه، لا بوصفه منتهيا، بل ماضيا متحركا في وجدانه وحسه المكاني.

إن المشهد الذي يتجلى «داخل الخارج وخارج الداخل» (30)؛ لا يمكن إلا أن يوحد بين الرائي والمرئي ويوقظ الفكر والمشاعر؛ ذلك أن الحس المكاني حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خصوصا إذا كان هذا المكان موطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط المشيمي برحم الأرض/الأم، ويرتبط بهناء الطفولة، ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض للفقد والضياع (31)؛ كما هو الشأن بالنسبة للشخصية. إن المكان الأليف يزداد سطوعا والتماعا وضخامة في الغربة، فتحول **نفطة** من مكان عادي، في ذهن البطل وشعوره، إلى آخر مثالي، هو الذي يفسر لنا مقارنة نفطة بباريس وقبة سيدي بوعلي ببرج إيفل (La tour Eiffel). أي أن إنتاج هذا النوع من الفضاء يتم في الذهن (32)، إنه مكان مبني في المخيلة بحكم أن الحيز

المنشود (الأليف) غير ماثل عيانا للرائي وذلك لوجود مسافة حقيقية تفصل بينهما. (الإحساس بالفقد).

ومن هنا، فإن للغربة عواملها في نبش الماضي واستذكاره وإعادة تصويره والإمساك بخيوطه. وتحظى الطفولة على اختلاف روافدها الاجتماعية والثقافية بالنصيب الأوفر في أعمال الذاكرة لأسباب يتعلق معظمها بالدفء والحنين إلى الدفقات الشعورية الأولى في البيت ومرابع الصبى (33). ومن هنا فإن حضور المكان، سواء أكان مستقلا أم واردا ملتحما بالسرد، ينبع بما فيه من إيحاء من الارتباط الحميمي بذاكرة المكان. والجدير بالملاحظة أن الذاكرة في الروايات المغاربية المكتوبة بالعربية، موضوع للتشهي ومدخل للسلوان» (34).

الهوامش والإحالات

1) بشير خريف. الدقلة في عراجينها. تونس، دار الجنوب للنشر، ط2، 1994

2) فكرة جماليات التجاور- بعدها مفهوما يخدم تصورنا لجماليات المكان في النص المدروس أخذناها من كتاب: كمال أبو ديب. جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية. بيروت دار العلم للملايين ط1، 1997.

3) الرواية ص85

4) الرواية 183/ 184

5) Roland Barthes. Mythologie, édition du seuil. Paris,1975

6) سورة الأنبياء/ 21/ 30.

7) الرواية. 33 كذا، وصوابه "مودّعي" نصبا على الاختصاص.

8) الرواية 134.

9) م. ن. 35

10) م ن 30-31

11) م ن ص11- 38

12) م ن 33/ 34

13) م ن 79

14) م ن 26/ 27

15) Vincent Jouve. La poétique du roman. Sedes Paris 2eme édition 1999. (La première 14 1997). P.140

16) الفن والطبيعة. ص44

17) الرواية: 28

18) الرواية. 33

19) أفدنا من بحث محمد القاصي الموسوم. صورة الجريد في رواية الدقلة في عراجينها. المسار، تونس، العدد المزدوج 25/ 26، 12/ 1995

20) الرواية 136

21) م. ن 155/ 156.

22) غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا 45/ 46

23) الرواية 48

24) غاستون باشلار. مرجع سابق. ص38/ 39

25) ينظر"هانز مايرهوف" الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق القاهرة مؤسسة سجل العرب 1972ص 9/ 11

26) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ص57

27) سورة يس الآية 33/ 35

28) R.Barthes. La chambre claire. Notes sur la photographie. Ed Gallimar Paris, 1980,P43

29) Voir. Jean Duvignaud. Lieux et Non Lieux. Ed Galilée,1977, p 51

30) Merleau –Ponty, L'Oeil et L'esprit. Gallimard (Folis) Paris, 1964, p51.

31) اعتدال عثمان. جماليات المكان في الشعر – الأقلام. العدد الثاني، شباط، ص77

32) Voir, Henri Le Febvre, La production de l'espace, ed Anthropôs, Paris (13eme édition) 1986, P9

33) ينظر عبد جاسم الساعدي. الذاكرة والحنين. لندن، الرافد للنشر والتوزيع ط1، 1996، ص80.

34) مجموعة من الباحثين. الرواية المغربية وأسئلة الحداثة الدار البيضاء، مختبر السرديات دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1996 ص28.

عناصر تراثية في رواية «عرس الزّين» للطيب صالح

فوزية سعيد / جامعية، تونس

تمهيد :

السرد هو الوسيلة الرئيسية المكوّنة لنسيج الحكاية في الرواية فيقدم للمتلقي الشخصيات والأحداث والوصف والزمان والمكان فيتداخل زمن الحكي مع زمن الخطاب لأن السرد هو لحظة الحاضر بينما الحكاية هي الماضي والروائي «لا يسرد ما جرى وإنما يسرد ما يجري في مخيلته وهو يفرغ النص السردي على القرطاس»(1). ولذلك يتخيّر الروائي مواقفه السردية فيقدّم من خلالها شخصيات الرواية وأحداثها وذلك عن طريق تلاعبه بالضمائر : ضميرالهو والأنا والأنت، وبذلك «يتيح وصف الوعي حال اتخاذه وضعا معينا كما يتيح أيضا وصف استعادة الوعي من لدن الشخصية نفسها لهذا الوضع»(2).

الحكي التراثي :

يقوم فن السرد لدى الطيب صالح في رواية عرس الزين على تضمين حكاية داخل حكاية أخرى بواسطة قنوات نقل الخبر أو الاسترجاع أو تعدد الأصوات الساردة كي يقدّم الحدث من زاويا متعددة الرؤية، وهي وسائل فنية ميـزت فن التجريب الروائي العربي الذي يعكس عادة حكائية منتشرة في السودان تعتمد إعادة سرد الحكاية مرات متعددة على المتلقي وبأكثر من لسان إذ كل شخصية قدمت حدث العرس بطريقتها الخاصة بهدف إبراز علاقتها المميّزة بالعريس الزين أو العروسة نعمة.

استلهم الطيب صالح أسلوب السرد العربي القديم في رواية عرس الزين باستدعائه أساليب القدماء في نقل الخبر من خلال عبارة -قال الراوي- وهذا الأخير يعود إلى الوراء «ليحكي للمتلقين أو المحكي لهم ما يزعم أنه كان سمعه من الراوي»(3) الحقيقي الذي حكى الحكاية. ولذلك نقل السارد خبر العرس على لسان ساردة عليمة وبسردها يثق المتلقي فهي من الرواة الثقات في عرف وتقاليد أهل القرية السودانية «قالت حليمة»(4) وهو أسلوب تراثي ديني وأدبي نثري قديم استخدمه المسلمون لتدوين الأحاديث النبوية الشريفة كما استخدمه الجاحظ وأصحاب السير الشعبية «لإثبات تاريخية الفعل الأدبي وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده»(5).

أضفى هذا الأسلوب التراثي على فن السرد في الرواية طرافة وبساطة في نقل حليمة لخبر العرس كما

كشف في الآن ذاته عن جمالية إبداعية ميّزت الرواية وهي تختزل الحاضر في الصفحات الأولى ثم تعود إلى الوراء لتكشف عن الماضي بواسطة راو متوار وراء الأحداث والشخصيات كي يمرر أفكاره وتعليماته وآراءه «فالراوي يبدو على مسافة من الحدث اي لا يندمج فيه ولا ينغمس كذات في وقائعه»(6). وعندما يقدم ذلك الراوي حليمة بائعة اللبن يتردد صدى صوته فيتدخل في الحدث ويوجهه الوجهة التي يريد فإذا «هو عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك» (7) فيقدم الشخوص ويصبغ عليها أوصافا استمدها من المعجم الطبيعي الحيواني المتحرك وبها وصف : آمنة والناظر والطريفي وحاج عبد الصمد والشيخ علي، فقدم خبر عرس الزين على لسان أولئك الشخوص وهوخبرفأل خير كان سببا رئيسيا في إحداث تغيّر في القرية رغم أنه «حدث مألوف وبسيط»(8). ومع ذلك هو على غاية من الأهمية فهومستمد من التراث الشعبي ورموز الأسطورة المتوارثة في القرية السودانية وبذلك يكون الخبر إعلانا عن عبقرية تاريخ المكان الزاخر بكثافة الأخبار والحكايات العجائبية الغرائبية وقد وردت أحداثها في أسلوب ذكي خلخل بنية النمط المألوف في السرد الروائي العربي ليشكل بنية حداثية تراثية عربية، كما لا تنهل من الموروث الروائي الغربي. وعلى هذا الأساس كان الراوي «مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي يتنقل أيضا عبر الأمكنة ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث»(9) بل هو راو لما عاينه وما سمعه من أخبار الشخوص، فتعددت أدواره من الوصف إلى الحكاية إلى الحدث كما فسح المجال أحيانا للشخوص الآخرين بتقديم الأحداث، ثم نقلها هو على ألسنتهم فحادثة الحنين مثلا سردها الرجال الثمانية الحاضرون «يذكرون في عجب كيف أن الحنين هلّ عليهم من حيث لا يعلمون»(10). ففي هذه الحالة كان الراوي سامعا للحديث فسرد الأحداث المهمة كما هي دون تحريف فاختار الألفاظ والعبارات المناسبة لصياغة نص سردي قوامه لغة بسيطة متداولة في الحديث اليومي بالقرية. وبذلك «استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحوّلها من مجرد مفردات منثورة وألفاظ معزولة إلى نسيج من قول قشيب»(11) كان له الفضل في الارتقاء بالرواية من لغة الحكايات الشعبية الساذجة إلى لغة سلسة تمزج بين الفصحى والعامية السودانية الهادفة المهذّبة، ولم تتطرق الحكايات الشعبية الموظفة في الرواية إلى التفاصيل الدقيقة «فالحكايات لا تذكر من الأحداث أو الصفات إلا ما كان ضروريا لفهم ما يقوم به البطل»(12). وهذا النمط السردي يكسب الحدث أهمية فيشد وجدان المتلقي «جاء الناس من بحري وجاء الناس من قبلي جاؤوا عبر النيل بالمراكب وجاؤوا من أطراف البلد بالخيول والحمير والسيارات» (13) كما تواتر فعل الكون مرارا في الرواية لأن صيغة الفعل الماضي الناقص كان «كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي وهي كان ياما كان» (14) وصيغة كان الاستهلالية في الحكايات تنبه ثم تطلع المتلقي على معلومات ماضية لايعلمها حول الشخوص والأحداث «كان الزين فريقا قائما بذاته كان يقضي معظم أوقاته مع شلة محجوب بل كان في الواقع إحدى المسؤوليات الكبرى الملقاة على عاتقهم» (15). هذا الفن الحكائي يساهم في عملية تسريع السرد والإمتاع والتشويق إذ هو يعتمد الاختزال أوالإجمال في الزمن والحدث «أي تحديد السنوات والأشهر والأيام بالدقة الزمنية التي تمكننا من تحديد زمن القصة» (16).

التراث الشعبى السوداني :

حفلت رواية عرس الزين بتراث البيئة الشعبية السودانية بما فيها من ثراء عاداتها وتقاليدها، تميّز السودان عن غيرها من دول آسيا وإفريقيا نقلها السارد بأساليب فنية حداثيّة معتمدة فن التجريب السردي وسيلة لوصف البيئة الشعبية بلغتها الذاتية الخصوصية وهي عامية مجتمع السودان الفلاحي التي تعكس عاداته وتقاليده مجسدة في العرس الحكاية الرئيسية في الرواية. وقد تداخلت فيها الحكايات التي تفصح عن عادات وتقاليد القرية السودانية خلال التحضيرات

للخطبة والعرس، إذ لا يسمح المجتمع السوداني المحافظ بالاختلاط بين الفتى والفتاة فيفصل بينهما كما أنه لا يسمح بعلاقات الحب قبل الزواج لكن الزين خرج عن هذه القاعدة وكان الفتى الوحيد الذي يعلن عن أحاسيسه ومشاعره فيصرخ عاليا باسم فتاته بنت محجوب مرة وعزة بنت العمده وحليمة الفتاة البدوية من فريق القوز «استيقظت البلد يوما على صياح الزين: أنا مكتول في فريق القوز»(17) وأعلن على الملأ حبه لعزة فكان رسول حب محرم في مجتمع يشنّع بمثل هذا الحب قبل الزواج.

تتفنن نساء القرية في ابتكار أساليب متعددة للتعريف ببناتهن كي يفتحن لهن طريق الزواج في قرية محافظة كان الزين فيها رسول الحب ودرويشها فقدرت النساء على مساررته دون خوف من الرقابة الاجتماعية إذ «يستدرجنه إلى البيوت ويقدمن له الطعام ويسقينه الشاي والقهوة يدخل الزين الدار من تلك الدور فيفرش له السرير ويقدم له الفطور أو الغداء صينية وأوان ويؤتى له بعد ذلك بالشاي السادة بالنعناع إذا كان الوقت ضحى والشاي الثقيل باللبن إذا كان الوقت عصرا»(18). ينال الزين هذا الكرم الحاتمي ربما تحظى الفتاة بإعجابه وهو المغروف بحسن اختياره للفتيات الجميلات فينادي باسم الفتاة المحظوظة فتتم خطوبتها ثم زواجها في مواسم فلاحية خصبة تبركا بعطائها إذ تزوجت بنت محجوب في موسم حصاد القمح.

أما الرجال فلهم نظرة أخرى للزين إذا شعروا بأنه مأسورفي حب كريمة أحدهم فيدعوه لخدمة الأرض كما هو شأن العمدة الذي دفع بالزين في أعمال فلاحية شاقة استغلالا لعواطفه وضحكا منه مقابل موافقته على الزواج من ابنته عزّة «فسخـر الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن.كنت ترى الزين العاشق يحمل جوز الماء على ظهره في عز الظهر في حر تئن منه الحجارة مهرولا هنا وهناك يسقي جنينة العمدة»(19). ولكن العمدة زوج ابنته لغير الزين بعد أن ابتز عواطفه وأرهق جسمه بأعوص الأعمال، وبعدها تدارك الزين أمره فتزوج ابنة عمه وهي أفضل فتاة في القرية بمباركة روحانية من الحنين الصوفي فتعالقت العادات والتقاليد بالأساطير والخرافات، فنعمة الفتاة الوحيدة المتعلمة في القرية هي صاحبة القرار داخل عائلتها هي التي اختارت الزين ووعدته بالزواج لإحساس في داخلها «وحين يخطر الزين على بال نعمة تحس إحساسا دافئا في قلبها من فصيلة الشعور الذي تحسه الأم نحو أبنائها ويمتزج بهذا الإحساس شعور آخر بالشفقة يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عديم الأهل في حاجة إلى الرعاية» (20). كان عرس الزين من نعمة زواجا أسطوريا نقل القرية من زمن غيبي ماضوي إلى زمن غيبي حاضر قبله البعض ورفضه آخرون لأنه عرس حدث جماعي. «لذلك لم يكن العرس حدثا شخصيا يخص الزين وحده بل قضية القرية بأسرها» (21) وقد تباينت حوله المواقف إذ رفضت آمنة هذا الزواج لأنها كانت ترغب في نعمة عروسا لابنها أحمد غير أن أهل نعمة رفضوا مصاهرتها فاعتقدت أن السبب هو الخلاف الذي نشب بينها وبين سعدية أم نعمة وما إن علمت بخبر زفاف الزين ونعمة اعتقدت أنها إساءة موجهة لها شخصيا لأنهم فضلوا الزين على ابنها أحمد «والآن يزوجونها للزين، هذا الرجل الهبيل الغشيم»(22)، كما رفض أهل نعمة تزويجها من ناظر المدرسة بسبب فارق السن بينهما إذ كان الناظر مسنّا فـ«لما سمع بأنها ستزف للزين دون سائر الناس أحس الخنجر ينغرس أكثر في قلبه» (23) وكما وقف إمام القرية من زواج الزين موقفا معاديا لأنه يرى في شخص الزين وليا مؤهلا من الأولياء الصالحين في القرية وعادة ما «تستخدم هذه الشخصيات نقيضا لرجال الدينة الرسمية ومنهم الإمام»(24) ونتيجة لهذه الكراهية التي يكنها الإمام للزين حاول حمل العم ابراهيم والد نعمة كي لايقبل الزين عريسا لنعمة فألمح له قائلا «الزين مش راجل بتاع عرس»(25). شكّل الإمام والناظر وآمنة العناصر الاجتماعية الرافضة لارتقاء الزين اجتماعيا بزواجه من نعمة ومن ثمة الاعتراف به وليا من أولياء الله الصالحين من خلال زواجه الأعجوبة الغرائبي حسب الذهنية القروية السودانية التي ترشح صوفية سلبية.

الهوامش والإحالات

1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،عالم المعرفة، عدد 240، الكويت 1998 ص 232.
2) م.ن، ص195.
3) م.ن، ص172.
4) الطيب صالح،عرس الزين ،دار العودة بيروت،198، ص5.
5) عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، ص173.
6) محمد بدوي،الرواية الجديدة في مصر،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط(1) بيروت 1993 ، ص54.
7) يمنى العيد،الراوي الموقع والشكل،مؤسسة الأبحاث العربية ط1 ، بيروت 1986ص126.
8) نجوى الرياحي القسنطيني،اللغة السردية بين الواقع والأسطورة،المجلة العربية الثقافية،تونس، مارس 1996،ص159.
9) حميد الحميداني،بنية التحليل السردي، المركز الثقافي العربي ط2،بيروت 1993،ص49
10) عرس الزين،ص51.
11) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص127.
12) نمرسرحان،موسوعة الفلكلور الفلسطيني،ج، 1ط 2،مطابع الدستور، عمان الأردن، (د.ت) ص206.
13) عرس الزين ،ص78
14) عبد الملك مرتاض ، في نظريةالرواية ، ص 127
15) عرس الزين ، ص 78
16) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء 1989 ، ص 148
17) عرس الزين ، ص21
18) م.ن، ص24.
19) م.ن ،ص20_ 21.
20) م.ن ص39.
21) عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب ، ط1 تونس ، 1989 ، ص 194.
22) عرس الزين ، ص 31
23) م.ن ، ص 70 .
24) عامي العاد : تطور الشخصية في أعمال الطيب صالح ، الكرمل ، عدد 10 حيفا ، 1989 ، ص 16
25) عرس الزين ، ص 87

رواية «باب الحيرة» للرّوائيّ الأردنيّ يحيى القيسي بين أسئلة الإنسان وعبث الحيـاة

فاطمة بن محمود / باحثة، تونس

ثمة اختلافات بين الكتّاب، فهناك من يكتب من مدوناته الذاتية أي ممّا يقرأ من كتب متنوعة، وهناك من يكتب من تجربته في الحياة، أي مما يعيشه .. وبعضهم الآخر يجعل مرجعيته واحدة منهما والثانية رافدا لها، وقد تنتصر لهذا أو لذاك، وبالنسبة لي فإنه يروقني الصنف الأول وأكونه، وقد أميل إلى الصنف الثاني وأجدني فيه أحياناً، ولكن آمل دائما أن أكون من الكتاب الذين يجترحون من ذواتهم أساساً وتكون قراءاتهم هي إثراء لنصوص تقدّ من الروح، ويطرب قلبي عندما أعثر على كاتب هكذا أجده يجترح من ذاته ويعطّر جراحه بمستندات معرفية تزيد كتابته وجاهة وثراء وعمقاً.

هذا ما وجدته في كتابة الروائي الأردني يحيى القيسي، فهو يكتب من وحي علاقته بالحياة، مجترحاً من ذاته، ومستنطقاً أيامه لتنزّ بأفكار، وتلد شخوص نصوصه القصصية والروائية، وقد التقيت القيسي مؤخرا صدفة من خلال الشبكة العنكبوتية تماما مثلما التقيته قبل ذلك صدفة في الحياة...، ووجدته كما عهدته، ذلك الشخص اللطيف والودود والمثقف، فقط ازدادت حنكته في التعامل مع الحبر وظهرت مهارته أكثر تجلّياً وأشدّ جمالية، وهذا ما انطبع في ذهني وأنا أقرأ روايته الأولى «باب الحيرة».

كنت أقرأها، فيما تعود بي الذاكرة إلى ذاك الفتى ذي الملامح المشرقية، بلهجته الأردنية الدافئة، والذي جاء تونس طالب علم، وسرعان ما ترك الدراسة وانشغل بالعمل الصحفي، وأمرّر بصري على صفحات الرواية ألتهم أحداثها، وتعود بي الذاكرة مجددا إلى ذلك الفتى الغريب الذي جاء يتحسّس طريقه في الحياة بيننا، ويلتقط أفكارا يضيء بها نصوصه دون أن ننتبه إلى ذلك حينها... !

ما كدت أنهي الرواية حتى كاد يختلط الأمر عندي بين يحيى القيسي الذي أعرفه في الحياة، والشخصية الروائية قيس حوران الذي التقيت به في الرواية، واعترف بأن هذه الرواية قد راقتني كثيرا واستمتعت بصحبتها، فكانت ترافقني في ترحالي اليومي... في قهوة الصباح... في المطبخ حين أعدّ طعاما لعائلتي... وتتخلّل ساعات الدرس لتلامذتي، وفي مواعيدي مع صديقتي التي أبكر إليها في كل مرة حتى أنفرد بباب الحيرة قبل قدومها، وأحيانا أغيظها إذ أمدّ يدي لتصفّح الكتاب أثناء وجودها... !

باب الحيرة ينفتح على .. درب الحقيقة :

تدور أحداث الرواية حول قيس حوران الذي يفد إلى البلاد التونسية طالب علم، فإذا به يصبح طالب حقيقة، إذ يبحث عن حقيقة ذاته، حقيقة الوجود، حقيقة المعنى، حقيقة الحياة، ويجد نفسه محشوراً في المكتبة الوطنية التي تعجّ بالكتب والمخطوطات القديمة والنادرة... وتدريجيا يكشف الروائي القيسي في عمله هذا عن عوالم قيس وعلاقته بالمرأة، بالمكان..، بالمعرفة...، . في كل واحد منها يبحث عن ذاته من خلال تجربة الجسد مع حبيبته، ويبحث أيضاً عن ذاته من خلال صديق رفيق المرحلة ومن خلال زميل الدراسة.. يطارد ذاته في شوارع العاصمة التونسية وأحيائها في كل مرّة يوشك أن يجد نفسه إلا ويقبض على الهواء، وتستبدّ به الحمى والهذيان، وتختلط العوالم لديه بين الواقعي، والخيالي، بين الحسي والفنتازي..

لعلّ القيمة التي تمثل نقطة ارتكاز رواية الحيرة .. تختزل في عنوانها «الحيرة»..

والحيرة لغة : حيرة الرجل نظر إلى الشيء فغشي بصره، ضلّ الطريق ولم يهتد لسبيله، جهل وجه الصواب.. فهو حيران (منجد الطلاّب الطبعة السابعة عشر عن دار المشرق / بيروت)، والحيرة اصطلاحا: تتعدّد دلالاتها وتختلف وفق الأنساق الفلسفية أو السيكولوجية أو غيرهما لعل مناخ الرواية يذهب بنا إلى الحيرة الوجودية بما هي تختلف في دلالاتها أيضاً حسب أنساق التفكير عند الوجوديين، ولعلّ ما يعنينا هو الحيرة بما هي نمط تفكير يعبر عن نشاط ذهني ينشغل بوجود الإنسان في العالم وعلاقاته بالآخرين، وربما ما يعنيه الروائي القيسي هي تلك الحيرة الوجودية التي تستبد بالإنسان وتجعل حياته مفعمة بالقلق في فترة يبحث فيها عن معنى وجوده، ويتحسّس فيها كيانه ويحاول أن يلتقط تبعثره ويقول ذاته، وهو يجعل لهذه الحيرة باباً وهذا يعني أنها ليست تلك الحيرة المطلقة أو الشك الكلّي الذي يتحدث عنها بيرون، ويجعلها موقفه من الحياة والتي قد يتخبّط فيها المرء وتنهش عمره وليس لها نافذة يطل منها على الحقيقة الممكنة، وإنما يجعل يحيى القيسي لها باباً هو منطقة عبور من مكان إلى مكان... !

هي حيرة تنقل صاحبها من السكينة إلى الفوضى ومن الفوضى إلى السكون.. يذكّرني هذا كثيرا بديكارت فيلسوف العقلانية عندما يجعل من الشك بما هو لحظة تردد بين يقينين مرحلة ظرفية تنقله من الحيرة الذهنية إلى حقيقة الكوجيتو..

إذن... الحيرة الوجودية التي يشتغل عليها الروائي الأردني يحيى القيسي قد تبدو ثيمة مستهلكة بين الفلاسفة وربما كبار الروائيين العالميين والعرب، لكن أين تكمن الجدة في تناولها إذا عند القيسي، ولعلّ أهم ما لفت انتباهي أنه لم يتناول موضوع الحيرة الوجودية وأسقطه على شخوصه... ولم يصطنع هذا المبحث الوجودي، وإنما جعله يتنزّل في سياق صيرورة تطور بطل الرواية قيس حوران، فهو شاب في مقتبل الحياة لا يزال يرزح تحت عبء الموروث الاجتماعي والحقائق الجاهزة دينيا واجتماعيا، وهو طالب علم يستزيد من المعرفة ما يصقل به شخصيته في هذه المرحلة العمرية حيث جاوز العشرين بقليل... هي فترة تعرف في علم النفس بمرحلة : الاغتراب والتمرد حيث يحاول الشاب الانسلاخ عن مواقف وثوابت العائلة والمجتمع كوسيلة لتأكيد وإثبات تفرده، وتدعيم الروح النقدية المتيقظة لديه ومن ذلك أن يتحوّل فيها الإنسان إلى الأسئلة الكبرى ويحاول التخلّص منها بحلول تُبكت أسئلة القلق..

تكسير الثوابت وبناء الحيرة :

غير أنّ الروائي يحيى القيسي لا يرضى بالحلول الجاهزة بالمعارف المكتملة لذلك يجعل قيس حوران (بطل الرواية) يغادر مدينته بل بلاده ويترك الشرق بما هو أقرب نقطة بين الأرض والسماء .. هذا الشرق

الذي يستظلّ بالميتافيزيقا ويحتكم إلى ثوابت دينية تبدو صارمة، وإلى تاريخ محكم بالروحاني والأسطوري والسحري . . ويغدر نحو الغرب هذه الجهة الأخرى الغامضة والمجهولة بين نقطة الرحيل ونقطة الوصول لا يجعل الروائي القيسي بطله يقطع كليا مع ماضيه ومع تاريخه مع موروثه الثقافي، ولم يجعل بطله يسافر إلى الضفة الأخرى من ثقافة مختلفة وحضارة مختلفتين . . لم يفعل مثل الطيب صالح ويقذف ببطله إلى الضفة الأخرى من المتوسط بل يختار له منطقة وسطى في البلاد المغاربية تختلف مع نقطة الرحيل ولكن تتواصل معها . .

بهذا يبدو القيسي قريبا أكثر واقعية تجاه التجربة الوجودية لبطل روايته قيس حوران. وأكثر مرونة مع حيرته. إنه يتدرّج ببطله وفق مسار تاريخي ويسعى إلى اختبار أسئلته تلك في محيط يشابه محيطه. . يختلف عنه لكن لا يقطع معه. . ولعله بذلك لا يريد ان يصدم بطله لا يريد ان يسحب كليا البساط الذي يقف عليه، ولا الأرض التي يستقرّ عليها، وربما هذا يوفر فرصة لبطله أن يراجع الحقائق والمسلمات التي نشأ عليها بهدوء، ودون إحساس بالانبتات الذي قد يدفعه إلى حركة ارتدادية تعود به إلى معارفه السابقة بأشد حنين وأكثر تعصّبا .

ثم إن عنصر الجدّة في تناول الروائي لهذا المبحث انه يستمده من تجربته الشخصية في الحياة كما لو أنه يكتب سيرته الخاصة ولعل هذا ما يجعل قيس حوران في بعض الجوانب هو نفسه الروائي، وأذكر أني كنت أرى يحيى القيسي في فضاءات ثقافية مختلفة في تونس . . كان عادة وحيدا وبسرعة ستلاحظ أنه يتقن الصمت، ذلك الصمت الذي يبدو فيه صاحبه مكابرا، يترفّع عن الجدل العقيم والأحاديث السطحية والنكات التافهة، وكانت هناك دوما غلالة من الحزن الهادئ يرتسم على ملامحه . . لعلها كانت أوجاع أسئلته المشرّعة على الوجود، لعلّها كانت حيرته المتفتّحة على الحياة ؟؟

لكن هل هذا يعني أن هناك تطابقا بين الروائي والبطل ؟

يقوم الروائي الأردني بمخاتلة طريفة إذ يجمع بين اسم بطله «قيس» ولقبه الشخصي «القيسي» وكأنه يريد أن يقول إن هذا البطل هو امتداده الطبيعي هو بعض من روحه ولكن يبدو كأنه يتراجع عن ذلك ويقدم بطله اسم علم يرد نكرة (قيس هكذا) في حين إنه يظل هو اسم علم معرّف (القيسي . . بألف ولام التعريف) . . وهذه المخاتلة التي تتصل وتنفصل بين الكاتب وبطله تزيد من لبس الأمر. . تزيد من غموض العلاقة بين الروائي وبطل روايته ولكن هل يكتب يحيى القيسي سيرته الذاتية ؟

في الحقيقة أعتقد إن الروائي الأردني يحيى القيسي يبدو من الفطنة والذكاء الروائي بحيث لا يمكن أن يسقط في فخ محاكاة الواقع بل إنه يتدخل في تجربته ويضفي عليها بعض الخصوصية التي تجعلها شخصية كونية يمكن أن يجد فيها كل قارئ ذاته . . مهما اختلفت ثقافات القراء وتباينت حقائقهم عن الوجود ونظرتهم للحياة.

بطل الرواية وغزو الحقيقة :

اختار الروائي الأردني يحيى القيسي لبطل روايته اسم قيس حوران. .

و قيس اسم ارتبط في المدونة التاريخية العربية باسم عاشق قد يكون مجنون ليلى أو حبيب بثينة وفي كلتا الحالتين أصبح هذا الاسم يمثل مرجع العشق الجارف الذي لا يحتكم آلة روابط العقل والمنطق ويسلّم نفسه إلى القلب يقوده في الحياة. وحوران (بفتح الحاء) هي المنطقة الجنوبية من سوريا والتي تمتد جغرافيا إلى شمال الأردن (الرمثا) حتى تخوم جبال عجلون الشماء في الأردن وهي عبارة عن سهل لذلك تسمى سهل حوران (من الموسوعة الحرة / ويكيبيديا).

إذن قيس حوران يأتي من عمق البلاد العربية ومن قيم حضارية وثقافية محددة ويقتحم الحياة مدججا بأسئلته مفعما بشغف المعرفة يتوق إلى الحقيقة . . يرحل من بلاده ويضرب في بلاد الله ينطلق من شرق

ساحر روحاني إلى مغرب غامض مجهول يأتي قيس حوران غازياً من اجل الحقيقة وبلوغ المطلق، لذلك كانت المرأة معبرا ضروريا لهذا الشاب ليحاول من خلالها الوصول إلى ذاته .. من هذا المنطلق نجد المرأة تأخذ صورا عديدة فهي :

هادية الزاهري التي تبدو أكثر رومانسية وأشد ليونة.

وسعيدة القابسي الطالبة الجامعية التي تدرس الفلسفة وتدخن بشراهة وتقرأ كثيرا ومتحررة جدا من ضوابط المجتمع وقيمه.

بين المرأتين الأولى والثانية نجد اختلافا بينا، فكأن الأولى ستكون بإيحاء خفي من اسمها تؤدي إلى هدوء النفس واطمئنانها وكأن الثانية امتداد للأولى وإذ تتحقق له الهدوء والطمأنينة فقد يكون ذلك يؤدي إلى السعادة وبلوغه الحقيقة المطلقة.. كأن المرأتين في الحقيقة امرأة واحدة تقطع مع قيس حوران مرحلتين هامتين في مسيرة الحيرة : مرحلتي الهدوء والسعادة.

استعادة التماسك النفسي والتوازن الروحي وعودة الاطمئنان الوجداني واليقين العقلي ومن ثمة بلوغه السعادة التامة، ألم تكن السعادة مطلبا فلسفيا عند كبار الفلاسفة من سقراط وأفلاطون وأبيقور .. ألم يعتبر هذا الأخير ان السعادة بما هي مطلب كلي لا يتحقق إلا بالشعور بالرضى وتوفر الطمأنينة..!

وهكذا أجد الروائي هنا يربط السعادة بالرضى .. وأجده أبيقوري النزعة وهذا ما يجعل من حيرته تتنزّل في مسار ذهني وتجربة وجودية.

المرأة ورحلة حياة :

لذلك من خلال المرأة تكون تجربة الجسد مسارا ضروريا يقتحمه بطل الرواية الشاب قيس حوران، والجسد سيكون ممكنا من خلال علاقة حب جميلة مع حبيبتيه هادية وسعيدة وبذلك تختلف تجربة الجسد بين بعديه :

- بعد رومانسي يكون فيه التواصل الجنسي تعبيرا عن تواصل روحي.

- وبعد يكون فيه التواصل الجنسي تعبيرا عن تواصل غريزي.

فهل يمكن للجسد ببعديه أن يصل بقيس حوران إلى درجة الاطمئنان ؟

هل يمكن أن يظفر بالسعادة المأمولة ؟

هل تتحقق السكينة لروحه القلقة ؟

يبدو أن حيرة قيس حوران كانت عميقة وجادة ومؤثرة وبدل أن تساعده المرأة على إعادة التماسك وعلى تخفيف حدّة حيرته نجده قد بثّ فيها من حيرته .. قد صبّ فيها قلقه .. فزاد من تأجّج شعوره السابق بالقلق والتوتر والارتباك .. لذلك ازداد شعور سعيدة القابسي بالغربة فكان أن رحلت .. يقول قيس حوران «كانت تبدو لي أحيانا مشروع انتحار قريب أو مرض نفسي يقودها إلى الظلّ ولكنها في لحظة حاسمة قررت كل شيء وغادرت بعد أن فاضت به تماما».

إذن رحلت سعيدة القابسي تبحث عن الحياة في مكان آخر.. ويعود قيس حوران إلى هادية .. ولعل قيس يتعلّق بها حتى أنها تبدو له وكأنها من نسج خياله وتتداخل ملامح هذه المرأة في ذهنه .. فيرى أنها تقوده إلى عوالم أخرى لم يختبرها ولم يعرف أنها موجودة أصلا.. يقول «خضت حربا شعواء في أعماقي وتخيلت كلمات كثيرة وجملا وتصرفات من هاديا ربما لم تحدث أبدا .. ولكنه مقام التوهم والخلط .. المهم في أمري أنني خرجت شيئا فشيئا من إشراق الخواء إلى إشراق الامتلاء..» (ص 80).

من خلال هادية يدخل قيس حوران تجربة التفهم والخيال وهي فوق تجربة الحس والمتعة التي كانت مع سعيدة القابسي..

إنها تجربة جديدة تقطع مع الحسي وتفتح للذات عوالم الميتا-حسي فيها من السحر والشعوذة

والأسطورة فيها من الغموض والطلاسم فيها من التعازيم والأوراد.

لم يجد قيس حوران حلاً لحيرته الوجودية .. عجزت مكتبة الديوان القديمة المزدحمة بالكتب والمخطوطات أن تجد له منفذا للتماسك.. فها هو يلج عالم الخرافة ويستعيض عن التفكير والتعقل بالهذيان والتخيل ويذهب به الظن مذاهب في التاريخ فيعتقد أنه عاد إلى التاريخ ويرى أحداثه وما مرّ فيه من حروب ودمار ويتوغّل بعيدا في فضاءات التكوين ويطوي المسافات وإذا به ينتقل من مقام إلى آخر .. من التوهم إلى الرؤية .. من تكوين التاريخ إلى باب الخلق فيقف عند أطوار الإنسان (منذ النطفة حتى أرذل العمر من الذكور والإنسان ومن شتّى الألوان والأجناس .. ثم يشرف على مختلف الملل والنحل .. ثم يدخل باب الحيوانات والأطعمة .. ومختلف اللذائذ وأبوابا أخرى، أسرار العلوم والمعارف..).

هذا السفر في الزمن الذي يتوجه فيه إلى الماضي والماضي المقدس تعبّر عن رغبة في العلم بالأسباب الأولى، بالأسرار الأولى.. إنها رغبة في إدراك كيف تكون الحياة وكيف يتشكل الوجود وكيف تصنع المصائر وكيف تنتظم القوانين التي تحرك الانسان والحياة والتاريخ..

أليس هاجس الفلاسفة منذ البداية ودائما هو البحث عن العلل الأولى وفهم مختلف القوانين المحركة للوجود والتاريخ ...

ألم يكن هاجس سقراط البحث عن العلل الأولى؟

في هذا السفر المرتدّ في الزمن .. في هذا الترحال بين المقامات.. نجد أن المرأة تعود لتكون دليلا لبطل الرواية.. لتكون سند قيس حوران في رحلة التخيّل و........ ولعله تقدير من الروائي يحيى القيسي للمرأة أن يجعلها قائدة لبطله إذ يقول على لسان قيس حوران «فكدت أهرب من هول كل ما رأيت وإذا بصوت دليلتي قد أكملت 99 بابا وأعطيت من المعارف ما لم يعط أحد فأمسك الآن عن الأسئلة» (ص 93).

فهل ظفر قيس حوران بالحقيقة ؟

في كل تلك الأبواب والمقامات تتركه المرأة-الدليل إلى امرأة نورانية لتكشف له «أن الحقيقة دقيقة» وأضافت «أن طرقها مضيئة فيها نيران شهيقة ودونها مفازة عميقة» إن معرفتها وراء المعرفة وراء الأسرار وراء الأخبار وراء الإدراك..

إذن لكأنّ حيرته تنتهي باكتشاف أن الحقيقة ليست في متناول الانسان إنها أكبر من معارفه وأوسع من إدراكه..

لذلك يغادر قيس حوران حيرته بمغادرة تونس ويعود إلى بلاده .. إلى ذاته ويستقر يقينه بين أهله وفي بيته وفي أعماقه يهدأ صهيل الأسئلة .. وهكذا تطوى صفحة هامة من حياته فكأنها ما كانت وكأنها منطقة بين الحقيقة والوهم فكأنه عاشها أو تخيلها..

يبدو أن الروائي يحيى القيسي في «باب الحيرة» قد نزّل التجربة الإنسانية في إطارها الطبيعي من حيث أن الأسئلة من حق الإنسان ويشرّع «لها بتناول الحيرة الوجودية كتيمة أساسية في روايتها وقد عالجها في أبعادها الميتافيزيقية والأسطورية حتىّ دون أن ينبتّ عن الأجواء الروحية الشرقية ولكن أجد القيسي قد بدا منطقيا في نهاية الرواية تنزيل هذه التيمة في مسار خارج المقدرة الإنسانية.. فالفيلسوف كانط يعتبر أن الأسئلة الميتافيزيقية يحق للإنسان طرحها ولكن ليس من حقه أن يظفر بالإجابة المنتهية والحقائق الثابتة لأنها تتجاوز الادراك الانساني.. فبحث الإنسان عن الحقيقة يعبر عن تميّز الإنسان عن بقية الكائنات من حيث هو كائن وعي .. ولكن الوصول إلى الحقيقة لا معنى له بل لا قيمة له أصلا.

لذلك يتنزّل هنا قول أحد الفلاسفة من أنه «إذا جاءني الله بالحقيقة سأردّها وأقول يكفيني شرف البحث عنها».

لذلك فإن قيمة الإنسان عند الروائي يحي القيسي في طرح الأسئلة في البحث عن الحقيقة . . في الوصول إلى اليقين . . فلا معنى لحقيقة جاهزة أو يقين ثابت . . لا معنى لوعي معلّب ولا قيمة لحياة راكدة.

لذلك اختار يحيى القيسي لبطله أن ينتهي إلى «اللاحقيقة» ويعود إلى نقطة البدء . . يعود إلى مدينته إلى بيئته الثقافية والاجتماعية ويتزوج بشكل تقليدي وينصهر في حياة الرتابة والوعي السائد ولا يرغب بالحديث عن ماضيه . . لأحد.

في الظاهر قد يبدو يحيى القيسي أنّه جعل بطله عاجزا عن الوصول إلى الحقيقة ولكن في الحقيقة هذا العجز الظاهر هو انتصار حقيقي للإنسان . . لأنه كما يقول ديكارت «إن نقصان الإنسان هو كماله».

هل وجدت أنا أجوبة لأسئلتي الميتافيزيقية . . لقد تطلّب الأمر مني أربع سنوات دراسة جامعية في قسم الفلسفة وأعتاد أمين مكتبة الديوان أو العطارين عليّ من كثرة ارتيادي للمكتبة وطول مكوثي على الكتب القديمة والحديثة والتهامي لأسطرها . . وتحصلت على شهادة الأستاذية في الفلسفة . . ولم أتحصّل على إجابة ثابتة ولا حقيقة ممكنة ولا يقين محتمل . . انتهيت إلى اللاإجابة بما هي الجواب النهائي . . وكنت في كل تلك السنوات أجعل أسئلتي تخفت قليلا . . قليلا . . حتى استكانت ورضيت من نصيبي في الحيرة بمجرد طرح تلك الأسئلة التي عذبتّني ويكفي الإنسان شرف طرح تلك الأسئلة.

النحت في اللغة وصقل المعنى :

من أهم ما لفت انتباهي في رواية «باب الحيرة» هو الأسلوب الذي كتب به يحيى القيسي روايته . . إنه يكتب بأسلوب يشي بالكثير من الحرفية . . حيث تجد صنعة ماهرة وجمالية بيّنة . .

يبدو أسلوب الروائي الأردني أنه قد أخذ من اللغة القديمة متانتها ومن الحديثة روح التيقظ وحرارة الأسئلة للإنسان اليوم . .

أجد أسلوبه طريّا يبتعد فيه عن جفاف اللغة وحدّتها ويقدم لغة سلسة وثرية . . فيها الألفاظ المتنوعة والدلالات المختلفة . . ويعبّر بذلك عن قدرة اللغة على أن تقول ذاتها بعمق فريد قلّما أجاده غيره من كتّاب جيله . . – لأني لم أقرأ له قبل هذه الرواية سوى مجموعة من القصص المختلفة – وأجده قد تطوّر كثيرا في تقنية الكتابة ونوّع كثيرا من مواضيعه ولا أدري إن كان هذا هو أسلوب يحيى القيسي في الكتابة الروائية أم أنه اختار هذا الأسلوب ليستجيب إلى مناخات روايته التي تحلّق في الفضاءات الميتافيزيقية والأجواء الروحانية . .

في الفرضية الأولى يعبّر ذلك عن مهارته في نحت اللغة وفي الفرضية الثانية يعكس ذلك حرفيته في تطويع اللغة . .

وفي الفرضيتين تظل جمالية اللغة وفتنتها في هذه الرواية بيّنة . .

أنظر معي إلى هذه اللغة الجميلة التي يكتب بها الروائي يحيى القيسي :

«آه لو رأيتني وأنا أرقص وأدور حول نفسي من اشتعال الرغبات، وأدوخ وأتلوّى من روائح عيدان الندّ والبخور وهي تخترق الدماغ، وتجوس في الخلايا فتوقظ الفتن النائمة منذ آلاف السنين، فأترك وقاري، وأتهتّك مع المجاميع، ويملأ الشيوخ الثلاثة لي أقداح النبيذ المعتّق، السائغ الشرب، الصافي كعين الديك، حتى ما صرت أعي ما وصلت اليه من درجات السكر والتعتعة والخبل والعربدة، أو كأن الأمر كان مثل حلم سحبت إليه، أو خيّل إليّ كل ما ذكرت وما جرى . . » (ص 67).

أو عندما يقول :

«كأن خواء غريبا، يشبه الفقد، وأنا في مهبّ

الريح، وحيدا أواجه العالم، لا إلاه معي يحميني، ولا رسل يشفعون لي، رضيت بأن أخوص معاركي وحيدا مثل دون كيشوت، بقيت زمنا في ذلك المقام، حتى عادت الفئران من جديد تقرض تلك الحجب التي رانت على قلبي، وكما لو أنني في كهف عميق سدّ بابه . . . » (ص 74).

أجد الروائي الأردني يحيى القيسي في هذه الرواية ينحت لنفسه اسمه الخاص في المشهد الروائي العربي . . له ما يميّزه حتما . . ويبدو أنه كدح كثيرا من أجل هذه المكانة المميزة التي تفرده حتما عن الكثير من كتّاب جيله وربما عليه أن يحافظ على تميزه وفرادته بالإبداع أكثر وهو ما يبدو أهلا له.



تعدّد الرّواة في رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا

إلهام عبد الرزاق الباسطي / جامعية، تونس

مقدّمـــــــة :

التمييز بين الرّاوي والكاتب الواقعي :

لا بدّ أن نميّز، أوّلا، في بحيث يتعلّق بمسألة «الرّاوي»، بين الرّاوي والكاتب الواقعي. فعندما عدنا إلى بعض الكتب النقدية قصد تحديدهما لاحظنا إجماع النقاد، رغم إختلاف منطلقاتهم وتصوّراتهم، على ضرورة هذا التمييز، فتحدّث «بارط» عن الخلاف حول علاقة الرّاوي بالمؤلف فحصره في ثلاثة تصورات. يعتبر التصوّر الأوّل أن القصّة يبثها شخص (بالمعنى النفسي التام للكلمة). هذا الشخص له اسم وهو الكاتب (. . .) فالقصّة لا تكون إلا تعبيرا عن «أنا» خارج عنها. أمّا التصوّر الثاني فيجعل من الرّاوي ضربا من وعي كامل، (لا شخصي في الظاهر) يعبّر عن الحكاية من وجهة نظر عليا هي وجهة نظر الإله. ويكون الرّاوي داخل الشخوص (بما أنه يعلم كل ما يدور داخل ذواتها) ويكون في الوقت نفسه خارجا عنها (بما أنه لا يشتبه أبدا بأي شخص منها). ويمثل تصوّر هنري جيمس (Henry James) وسارتر (Sartre) التصوّر الثالث، وهو أحدثها. ويوجب أن لا تتجاوز المعلومات المذكورة في قصته حدود معرفة الشخوص بها أو ملاحظتها إياها.

إلا أن «بارط» يعتبر هذه التصورات الثلاثة محرجة لأنه يبدو أنها ترى في الرّاوي وفي الشخوص كائنات واقعية و«حيّة»، في حين أنها، حسب رأيه، «كائنات من ورق». فكاتب القصّة (المادي) لا يمكن أن يتحد مع الرّاوي، فالذي يتكلم في القصّة ليس الذي يكتب (في الحياة) والذي يكتب ليس الموجود (1).

أمّا تودوروف (T. Todorov) فقد بدا لنا متردّدا في تحديد صورة الرّاوي. فهو يقول: «لدينا إذن كمّا من المعلومات عن الرّاوي كان من المحتم أن تسمح لنا بإمساكه وتعيين موضعه بدقة. لكنّ هذه الصورة الهاربة لا تمكننا من الإقتراب منها. وهي تتقنّع على الدّوام بأقنعة متضادّة بدءا بصورة كاتب من لحم ودم وانتهاء بشخصية ما» (2). فهو كذلك، رغم تردّده في تحديد الرّاوي يميّز بينه وبين المؤلف الحقيقي.

أمّا جيرار جينات (Gérard Génette) فهو يشير إلى اعتبار الرّاوي صوتا مجردا تمثلت وظيفته الأساسية في السّرد، ثم نتبيّن أنه يقترب دوره من دور المؤلف وذلك بسبب اتفاق وظائفهما (3).

ثمّ لمّا عدنا إلى كتابيه («مجازات III» و «الخطاب السّردي الجديد») لإمعان النظر في تقسيمه للمستويات التخييلية، لاحظنا أنه، خلافا للكثير من الدّارسين

وخاصّة الذين أتوا بعده يدعو إلى توحّد الرّاوي الواقعي والرّاوي المجرّد (الإفتراضي) من جهة، وإلى توحّد القارئ الواقعي والقارئ المجرّد (الإفتراضي) من جهة أخرى (4). فهو إذن يقصر تقسيمه للمستويات التخييلية إلى مستويين فقط. نجد في المستوى الأول المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي، ونجد كذلك، وإن بصفة مجرّدة المؤلف الإفتراضي والقارئ الإفتراضي، ويقعون جميعا خارج النص. أمّا في المستوى الثاني، وهو داخل النص، فنتبيّن الرّاوي والمروي له.

ويوجز جينات هذا التحليل في الرسم البياني التالي المؤلف الواقعي (المؤلف الإفتراضي) ← الرّاوي← الحكاية← المروي له← (القارئ الإفتراضي) القارئ الواقعي (5).

أمّا الدارسون الذين أتوا بعده فيقسّمون المستويات التخييلية إلى الثلاثة مستويات. ذلك أنهم يفصلون بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرّد، من جهة، وبين القارئ الواقعي والقارئ المجرّد، من جهة ثانية، وأبرز الدّاعين إلى هذا التقسيم جيرالد برانس (6) (Gérald Prince)

من هنا يمكننا أن نقول إن الرّاوي ينتمي إلى نفس المستوى التخييلي الذي تنتمي إليه شخصيات القصّة بما أنه يقع داخل النص مثلها. وهكذا أيضا يتّضح لنا الفرق بين الرّاوي والمؤلف الواقعي.

تحديد الـرّواي :

يعتبر الرّاوي في إيجاز كائنا متخيّلا ينتمي إلى القصة، فهو إذن من خلق المؤلف الواقعي وقد يكون ظاهرا أو مضمرا في القصّة. ويقوم الرّاوي، بصفة عامة، بسرد أحداث القصّة وبترتيبها واختيار زاوية النظر التي يراها من خلالها.

تعـدّد الـرّواة :

إذا أمكن للكاتب الواقعي الإختفاء وراء الرّاوي، فإن الرّاوي لا يمكنه ذلك أبدا. يقول «بارط» معبّرا عن ذلك : «لا وجود لنص بدون راو وبدون سامع وبدون قارئ» (7).

ثم إن هذا الرّاوي عادة ما يستخدم ضمير الغائب (هو) الذي يكون علامة على وجوده خارج الحكاية، وذلك في الرّاوية الكلاسيكية.

أمّا الرّواية الجديدة فلم تلجأ كثيرا إلى استخدام هذا الضمير ذلك أنه صار يعتبر شكلا ساذجا من أشكال السّرد، فبما أنه يوهم القارئ بإتاحة مسافة بين الكاتب والنص الرّوائي إلا أن الحقيقة هي عكس ذلك تماما. لأنه ينقلب إلى إله عليم بكل شيء، أي عليم حتى بما يجول في خواطر الشخصيات. فكيف تعامل إذن جبرا إبراهيم جبرا مع هذا الرّاوي؟ وهل سقط في فخ الرّواية الكلاسيكية وتقنياتها التقليدية أم تجاوزها فعلا؟

عندما أمعنا النظر في رواية «البحث عن وليد مسعود»، من هذا الجانب، لاحظنا أن جبرا عمد إلى سرد أحداث الرّواية على لسان أحد شخوصها، هو د. جواد حسني. فقد كان السارد المباشر للأحداث (8). ثم للابتعاد أكثر عن إمكانية تفطّن القارئ لحيلته عدّد الرّواة. هؤلاء الرّواة هم أهم أصدقاء وليد رجالا ونساء وابنه مروان وهو نفسه، أي وليد. أمّا الرجال فهم كاظم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل وعيسى ناصر وطارق رؤوف. وأمّا النساء فهما خاصّة مريم الصفّار ووصال رؤوف (9).

هكذا تعدّدت مستويات السّرد وتواصل الإنتقال بينها على مدى الرّواية بكاملها (10) فكيف تجلى الرّاوي، إذن، في رواية «البحث عن وليد مسعود». أي ما هي علامات تخفيه وحضوره فيها؟

1ـ علامات تخفّي الرّاوي في الرّواية :

أول ما نلاحظه في هذه الرّواية هو أن جبرا إبراهيم جبرا أوكل مهمة سرد الأحداث إلى أحد شخوصها، هو د. جواد حسني. فقد بدأها مباشرة بحديثه الباطني : «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ما حدث في

تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها الفاظا تنهال على الورق» (الرواية، ص 11). ثم يواصل حديثه إلى أن تأخذ شخصية ثانية عنه الكلمة. . . إلخ. وقد يتخلل هذه الأحاديث والفصول تعليق بعض الرّواة على حدث أو قول ما وبعض الحوارات التي قد تكون دارت بينها أو بينها وبين وليد (المروي عنه في هذه الرّواية) وبعض الأحاديث الباطنية. . . . . إلخ.

كما عمد جبرا إلى تعدّد الرّواة، وبذلك انتقل السّرد من المستوى الثاني إلى المستوى الثالث، باعتبار أن المستوى الأول هو مستوى الرّاوي الأول الذي وضع عناوين الفصول. . . إلخ، وبذلك يصبح د. جواد حسني محتلا للمستوى الثاني، لوحده، بما أنه وسيط بين الرّاوي وبقية الشخصيات.

وقد تسبب تعدّد الرّاوة هذا في تعدّد الرّوايات عن وليد. إذ لما رحل عنهم وليد دون أن يخبرهم بذلك جعل كل واحد منهم، كل من موقعه، يتحدث عنه وعن علاقته به. فوقع ذكر الحدث الواحد عدة مرات بما أن كل واحد منهم كان يعود إلى بداية علاقته بوليد ليذكر أهم الأحداث التي جمعته به. لكن تلك الرّوايات كانت تقع من وجهات نظر مختلفة وسمي جينات الرؤية المتعدّدة التي هي صنف من أصناف رؤية الشخصية بالتبئير الداخلي المتعدّد (Focalisation interne multiple) والتبئير المتعدّد هو أن يروى الحدث مرارا من وجهة نظر شخصيات متعدّدة (11). كما نتبيّن، من ناحية أخرى، أن تعدّد وجهات النظر وتنوعها قد انجرّ عن حيرة بعض الشخصيات في تفسير بعض أقوال وليد أو تصرفاته. ذلك أن كل شخصية لا تستطيع معرفة إلا ما يسمح لها به وضعها وذلك بما أنها شخصية مشاركة في أحداث الرّواية.

ولعل أبرز دليل على حيرة هذه الشخصيات يتمثل في البحث عن سبب موت وليد الأصلي. يقول طارق رؤوف معبرا عن هذا المعنى : «أجل، لم يقتل وليد إلا ذلك الشبق الذي استحوذ على ذهنه، أشبه بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على إشراقه الفكري، وتنحط به إلى حيث ينغلّق ذهنه أخيرا عن كل شيء، ويمسي الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة» (الرواية، ص 171). ثم يواصل، في موضع آخر معبّرا عن جهله بالصيّاد الذي اقتنصه : «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا، وفي عبوره، رماه صياد لا ندري به، ولعل الصياد لا يدري أيضا أي طير رمى بناره» (الرواية، ص 174). فنحن لا نستغرب هذا الجهل في رواية مدارها «البحث» والحيرة.

وقد كانت هذه الحيرة حالة مشتركة بين مختلف شخصيات الرّواية. فهذا صديقه إبراهيم الحاج نوفل، كذلك، يحاول تحليل شخصية وليد فيقول : «وهذا في التحليل الأخير، هو سر المأساة في حياة وليد مسعود. أراد أن يكون قديسا في عالم من الفجور، منظر متفردا في عالم من الأحزاب، عقائديا غير عقائدي، وفي عالم من التزمت الدغماوي. أراد أن يتكلم برموز حسب أن لها معانيها بين الناس، ونسي أنها غير الرموز التي يحملونها كالرقى حول أعناقهم، ودهش أن الذين فهموه، في خاتمة المطاف، لم يكونوا إلا قلة من الناس، ولعلها القلة التي أحبت فكره لأنها أحبته لشخصه، لشيء ما فيه يشع من عينيه ويديه وصوته» (الرواية، ص 315). فهو كذلك يحاول معرفة سر مأساة وليد كما يحاول معرفة محبيه الحقيقيين وسبب تلك المحبة.

ثم لإمعان الكاتب في التخفي عمد إلى نقل هذه الحيرة والتساؤل عن الحقيقة إلى وليد نفسه. فهو ذاته لا يعرف ما حل به وما هو الطريق الذي عليه أن يسلكه منذ البداية : يقول عيسى ناصر ملخصا حياته العملية : «لقد أدركت منذ سنين طويلة أنه الإستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة، في إيطاليا هجر دراسة اللاهوت وترك الدير، وعمل وربما درس، في مدن عديدة، وفي القدس جعل يكتب. وعمل موظفا في البنك العربي. وأخذ اسمه يتردّد في الصحف الفلسطينية» (الرواية، ص 108). وتقول صديقته ريم الصفار مبينة تفرد وليد في التفكير وعدم اعتناقه نظرية متكاملة تمكنه من الرؤيا الواضحة ومن إيجاد الحلول لكل شيء وإلا لما احتار في الآخر وفوجئ بتعقد الغايات : «ووليد وجد نفسه

يسلك طرقا زئبقية، طرقا زلقة، مثلنا جميعا- بل أكثر منا جميعا- متجها نحو غايات معقدة غير واضحة، كانت خليطا عجيبا من السياسة واللاهوت، ولعله فوجئ بأنها تتهافت بين يديه، واحدة واحدة. . . . » (الرواية، ص 350). فخلطه بين السياسة واللاهوت أي بين ما هو أرضي وما هو سماوي هو الذي عقّد رؤياه وصعّب مهمته.

كما أن سر مأساته هو أنه لا ينطلق من الواقع ليصل إلى هدفه النبيل الذي يريد تحقيقه أي ليتمكن من تحقيق ما تصوره نظريا وإنما يسعى إلى عكس ذلك تماما. أي يعمد في البداية، إلى تصور هدفه المثالي، غير أنه، في النهاية، يصدم بعدم تمكنه من تحقيقه لأنه، بكل بساطة، لم يضع له الخطة المناسبة التي تيسر تحقيقه. أو بعبارة أخرى، هو يضع تصوره النظري للتغيير، لكنه لا يبين الكيفية التي تمكنه من تحقيقه في الواقع. ذلك ما جعله غامضا وبالتالي غريبا غربة «النبي الرّومانسي». تقول الناقدة رضوى عاشور معبرة عن هذا المعنى : «فليست غربة وليد إذن مجرد غربة الفلسطيني في المنفى أو في الأسر بل هي غربة الفنان والعبقري (بمضمونها الرّومانسي)» (12).

ونختم حديثنا عن حيرته بتساؤله هذا الصريح الذي أتى على لسانه، فهو يقول مخاطبا مريم وموضحا أنه قد لا يجد، أحيانا، هو نفسه مبررا لانتقاله من حب لآخر، كما أنه لا يستطيع أحيانا أخرى، إلا أن يبقي الحبين في قلبه : «(. . .) ما الذي فعل الحب بنا مما يستطيع أحد أن يفهمه؟ أن أحبك، أن استمر في حبك، على هذا النحو المستحيل، المتناقض أصلا، وإذا فجأة حب آخر، وهوس آخر -ولا استطيع مهما حاولت أن أجعل الواحد يحل محل الآخر. (. . .) وكيف أبرر اليوم أيتها الحبيبة حبي الآخر، لتغفري لي. (الرواية، ص. ص. 143-144) فهو ذاته لا يستطيع تبرير تصرفه ذلك.

كما نلاحظ، أحيانا أخرى، أنه من أصدقائه من يحاول الحلول محله وذلك ليتبين وجهة نظره هو -أي وليد- في توضيح رأي أو تصرف ما. يقول إبراهيم الحاج نوفل : «أمّا هو فكان يرى غير ذلك، كان يرى أن إنتماءه الفكري لا تحده حدود موضوعية، وأن اعتناق المذهبية مسبقا، هو الإنفصاص في قاعة كبيرة، عوضا عن التحليق في الأجواء التي لا تخوم لها» (الرواية، ص 315).

******

من هنا نتبين أن جبرا، في هذه الرّواية، عمد إلى حد كبير إلى استخدام «الرؤية مع» التي يتساوى فيها علم الرّاوي مع علم الشخصية (13). ونقصد بالرّاوي أصدقاء وليد الرّواة الذين يقعون في المستوى الثاني من السّرد (14). فقد لاحظنا أن كامل النص الرّوائي -ما عدا عناوين الفصول- أتى على لسان الشخصوص الرّواة ومن وجهة نظرها باعتماد «الرؤية المصاحبة». ويظهر ذلك، أول ما يظهر، في حيرتها إزاء تصرفات وليد ومصيره، وقد وضحنا ذلك سابقا. حاول صديقه طارق رؤوف تفسير مبالغة وليد في طلب النشوة الماديّة فقال : «لقد جازفت وسميت هذا يوما بعقدة الأم، التي يقول كارل يونغ إنها تبدو في وجهها السلبي في الدون جوانية. وهي عقدة غريبة، لأنها تحمل أضداد مهمة (. . .) ويبدو أن هذا العشق اللحوح يزود أحيانا الوجه الإيجابي من عقدة الأم هذه، فتتبدى العقدة في أشكال من الرجولةو والعزم، والطموح ومحاربة الظلم، والرغبة في التضحية بالنفس في سبيل الحق لدرجة البطولة. وهذه العقدة إذن التي يتمثل وجهها السلبي بحب إمرأة بعد أخرى، وجهها الإيجابي يتمثل في شهوة في استطلاع ألغاز الكون مشفوعة بتلك الرّوح الثورية التي تكافح لكي تعطي العالم وجها جديدا» (الرواية، ص 114). هكذا تبدو هذه الشخصية محدودة العلم. ويظهر ذلك في المجازفة بتسمية تلك الشهوة المستمرة بـ«عقدة الأم». فهو إذن يفترض ذلك التفسير إفتراضا ويغامر من أجل ذكره.

ويقول إبراهيم الحاج نوفل، في موضع آخر، محاولا فهم تصرفه مع النساء : «كنت أشعر أن في أعماقه شيئا يرفض تسليمه لأية إمرأة : وحالما تبلغ

العاطفة فيه نقطة الإحتدام، يخشى على ذلك الذي في أعماقه من الإحتراق، فيصد الحبيبة عن نفسه، وقاية، أو حفاظا، كأنه يتحكم بتجربة داخلية برفض التخلي عن سيطرته عليها» (الرواية، ص 340). فقد شعر بذلك لأنه لاحظ أن وليد كان يرفض أن تستولي إمرأة ما على قلبه استيلاء كاملا. فقد يكون مشغولا بقضية أكبر هي قضية الوطن والإنسان العربي.

هكذا نتبين أن هدين الصديقين الرّاويين، مثلا، قد جهلا حقيقة وليد وافترضا ما بدا لهما صحيحا، وهكذا أيضا نلاحظ أن ما روياه عنه وما رواه عنه بقية الشخوص، قد جاء متشابها فقد احتاروا جميعا في التفسير. ثم أجمعوا على أن سبب ذلك الحقيقي قد يكون وجود شيء رهباني يشع من عيني وليد ويديه وصوته. فهو لا يماثل البشر في كل شيء لذلك لا يستطيع فتح قلبه لأيّة إمراة. هكذا ظهر وليد في مختلف مراياهم متميزا منهم ممثلا للاستثناء في كل شيء.

وقد استتبع استخدام الرؤية المصاحبة في الرّواية إعتماد ضمير المتكلم مفردا وجمعا، فكلما نقلت شخصية ما حوارا دار بينها وبين وليد أو تحدثت عن حدث جمع بينها وبينه استعملت هذا الضمير.

وقد بدأ الكاتب الرّواية بمحاولة استرجاع د.جواد حسني لبعض فترات الماضي التي قضاها مع وليد وذلك قصد التأمل في جوانب من شخصيته. فنقل الأحداث على لسان د.جواد حسني في بداية الرّواية مكن هذه الشخصية من تأمل حياة وليد الماضية. يقول الناقد مهند يونس في شان هذا التأمل : «ضمير المتكلم يقدم مشروع رواية ولا يقدم رواية، إذ تستحيل الشخصية اليومية المألوفة إلى شخصية مغايرة تكتفي بالنظر إلى العالم من دون أن تعايشه. إنها تقدم عالما صامتا خاضعا للتأمل» (15). فعدم معايشة جواد حسني الأحداث التي وقعت لوليد وخاصّة الحيرة التي انتابته بعد اختفائه ثم جمع وليد بين المتناقضات في شخصه وتميزه من جميع أصدقائه هو ما دفع جواد إلى تأمل حياته الماضية.

ثم إن هذا التأمل كان قد خول للكاتب استخدام ضمير المتكلم. يقول مهند يونس إنه من أهم المبررات التي تمكن الكاتب من استخدام الضمير هو الحنين إلى الغائب، «إلى لحظة بعيدة في الزمن الماضي الذي يقتضي من المتكلم عزلة عميقة عن الشخصيات الأخرى ليتمكن من استحضار حالة قديمة وتعميقها أمام القارئ» (16).

هذه الحالة القديمة إذن هي حياة وليد الماضية التي صارت موضوع تفكير أصدقائه. وهي التي دفعت هؤلاء الأصدقاء إلى محاولة البحث عنه مستخدمين في ذلك ضمير المتكلم. أمّا الحافز الذي دفعهم إلى ذلك التأمل وذلك البحث فهو غياب وليد عنهم. يقول مهند يونس : «إن فعلا بقوة الغياب أو الرحيل يبرر استخدام ضمير المتكلم بعد إحداث قطيعة كبيرة مع المألوف، وهو الضمير الذي يلائم تماما الشخصية التي ظلت على قيد الحياة بعد رحيل شخصية أخرى أو غيابها، وكأن بين الشخصيتين في ظل حياة الشخصية الراحلة علاقة وطيدة» (17).

هكذا نتبين أن لجوء جبرا إبراهيم جبرا إلى ضمير المتكلم كان مبررا ومقصودا وذلك بالإضافة إلى اعتماده «الرؤية مع» -التي جعلته يستخدم هذا الضمير-.

وأخيرا انجرّ عن استعماله لهذه الرؤية ظهور الوصف الذاتي بكثافة في الرّواية. فبما أن مختلف الشخوص الرّواة كانوا يصفون وليدا أثناء حديثهم عنه، أتى وصفهم إياه ذاتيا أي ملونا بأمزجتهم وبأوصافهم هم الشخصية إذ من شأن الواصف أن ينقلب إلى موصوف، بدوره (18). ذلك أنه حينما يصف شخصية ما لا بد أن يصف نفسه بما أن الحدث الواحد قد يجمع بينهما معا، يقول صديقه إبراهيم الحاج نوفل محاولا سبر أغوار ذاته : «كان قادرا على بذل الجهد، والتركيز، والحزم، والضحك، والحب، كلها معا، يعمل من أجل نفسه، ومن أجلك في الوقت عينه، ويوحي ببطاقة حزينة فيه لا تستنفذ» (الرواية، ص 314). ثم يقول في موضع آخر ملخصا أوصافه الواردة في جميع فصول

الرّواية بصفة مجزأة : «فوليد إنما هو ذلك الفلسطيني الرافض، الرائد، الباني الموحّد (إذا كان لأمتي أن تتوحد)، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدّد، المحرك للضمير العربي بعنف، (...) ودوره الأهم هو تغذية الرّوح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية -تحقيقا للثورة العربية كلها» (الرواية، ص 322).

هكذا يبدو هذا الرّاوي عارفا بباطن شخصية وليد فهو يحللها كما يحلل ذاته هو. ويقول المؤلف نفسه محللا شخصية المناضلين الفلسطينيين، وهو كلام ينطبق على وليد تماما : «فنحن نجمع ما بين الصلابة التي لا بد منها لقضيتنا، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه» (19). كذلك وصف وليد، فهو يجمع بين الرقة أي رقة المحب وبين الصلابة، أي صلابة المناضل. كما نلاحظ أن هذا الوصف الذي يقوم على الجمع بين المتناقضات قد تفطّن له أصدقاء وليد في الرّواية. فهو في نظرهم جميعا، خلقيا وخلقيا يجمع بين الصفة ونقيضها. فمن حيث الخلقة يقول عنه د. طارق رؤوف : «(...) غير أن هذه القوة العضلية لم تكن إلا غلافا لقوة من ضرب آخر تجوهرت في دخيلته(...) (هي) قوته الجنسية» (الرواية، ص 139). ويقول إبراهيم الحاج نوفل : «لفت نظري شيء ما في مظهره، ترك أثره في نفسي (...) بدا لي أشبه بالنساك : شيء رهباني فيه يجعله يبتعد عنك ويقترب منك في آن واحد» (الرواية، ص 313). ومن الناحية الخلقية يتمثل جمعه بين المتناقضات في محاولة بلوغه عالم الرّوح عبر المادة الحياتية، يقول إبراهيم الحاج نوفل : «(...) أو ما كنت أراه في كتابات وليد في السنين الماضية : مجابهة الإنسان للعالم، على نهجه الخاصّ المجابهة لطلب تأكيد الرؤية الفذة التجلي الميتافيزيقي عبر المادة الحياتية...» (الرواية، ص 330). فبعد حياة الرّوح التي عاشها وليد في الدير، في إيطاليا، سقط في عالم الجسد، أي عالم الحس وعالم الزمن. وذلك لما بدأ ينظر إلى المترهبات من حوله، ثم في سعيه إلى الإنتقال من إمرأة إلى أخرى ومن حب مادي إلى آخر وذلك مع تعلقه بالروحانيات وبالدين.

هكذا إذن انبرى هؤلاء الرّواة يصفون وليد وصفا ذاتيا، أي يصفونه حسب وجهات نظرهم المتشابهة -كما ذكرنا ذلك سابقا-. تقول الناقدة سيزا قاسم محدّدة الوصف الذاتي موضحة الفرق بينه وبين الوصف الموضوعي : «فأمّا أن يوصف الشيء وصفا موضوعيا حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظر إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع فيلوّنون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها. ومن هنا يأتي موقفان متغايران في أسلوب الوصف» (20). ثم تواصل متحدثة عن الوصف الذاتي : «(...) وتمثل في مدرسة أصحاب تيار الوعي الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاصّ» (21).

من هنا نستنتج أن الوصف الذاتي يبعث الشخصية الرّاوية والواصفة على تأويل أقوال الشخصية الموصوفة ومحاولة فهم تصرفاتها. كما نستنتج أن جبرا إبراهيم جبرا باعتماده هذا النوع من الوصف في روايته قد نحا نحو أصحاب تيار الوعي أي اتبع تقنية من تقنيات الرّواية الجديدة. ويعتبر الوصف الذاتي أقرب إلى ما يسميه جينات بالمشهد (Scène).

ونلاحظ، أخيرا، أن ما أسند إلى وليد من أوصاف قد جاء مبثوثا في الرّواية بكاملها ذلك أن كل شخصية راوية كانت قد انشغلت بوصفه حسب معرفتها له وعلاقتها به، من هنا نتبين أن الكاتب كان قد أحكم بناء روايته إحكاما جيدا إذ لم يكرر حديثه عن أي صفة من صفات وليد وإنما عمد إلى توزيع جملة تلك الأوصاف على الرّواة حتى يذكر كل واحد منهم ما كلف بروايته على لسانه.

هكذا أوكل الكاتب إلى رواته مهمة الوصف

التدريجي، فخالف بذلك الرّوائيين الكلاسيكيين الذين كانوا يستهلون رواياتهم بذكر أهم الأوصاف التي تتصف بها شخصياتهم الرّوائية حتى تكون بينة في ذهن القارئ منذ البداية. أمّا الرّواية الجديدة، فهي على العكس من ذلك تحمل القارئ مسؤولية جمع ما جاء مشتتا ومتناثرا من أوصاف على مدى الرّواية وذلك حسب انتباهه وقدرته على الربط بين دلالات الخطاب الرّوائي. هكذا يصبح القارئ مشاركا للمؤلف في عمله الإبداعي.

هكذا إذن نتبين أن جبرا إبراهيم جبرا قد نجح، إلى حدّ كبير، في تخفيه وراء مجموعة من الرّواة الذين أوهمونا بتساويهم معنا، نحن القراء، في المعرفة، بذلك أصبحت معرفة الكاتب محدودة، فلم يعد ذلك الإله العليم بكل الخفايا وإنما أصبح مع الشخصيات الرّوائية على نفس الدرجة من المعرفة بالأحداث والخفايا لما سيحدث في الرّواية.

2 – علامات حضور الرّاوي في الرّواية :

تتمثل أولى وظائف الرّاوي، حسب جينات (22) في السّرد. فهي إذن أولى علامة من علامات حضوره في الرّواية. وقد يتجلى حضوره هذا بصفة علنية وذلك عندما يحاول التدخل بأي شكل من الأشكال. وقد يكون حضوره مضمرا وخفيا عندما يسند دوره للشخصيات فتصبح هي الرّاوية بدلا عنه.

والسّرد إمّا أن يكون باستخدام الضمير الغائب «هو» والذي يكون علامة على وجود الرّاوي خارج الحكاية أو غريب عنها (23) والذي نجده خاصّة في الرّواية الكلاسيكية لأنه يعتبر شكلا ساذجا من أشكال السّرد. وإمّا أن يقع باعتماد ضمير المتكلم الذي استخدمته الرّواية الجديدة.

عندما عدنا إلى الرّواية موضوع الدراسة لاحظنا أن الكاتب الذي عمل ما في وسعه على التخفي قد ظهر فعلا في نصه الرّوائي وإن كان ذلك باقتضاب شديد. ونعني بذلك ظهوره في عناوين الفصول، التي استخدم فيها ضمير الغائب. فنحن نقرأ مثلا : «د. جواد حسني يتسلم تركة صعبة»، و«د. جواد حسني يبدأ البحث مستدلا بشيء من منظور كاظم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل»... إلخ. ففي هذه المواطن لم يستطع الكاتب إلا أن يستعمل هذا الضمير. لكنه، في ذات الوقت، تمكن من إخراجه من النص الرّوائي فاستخدامه هذا الضمير يدل دلالة واضحة على وجود أياد خفية أي راو خفي، مجهول الإسم والملامح، عكس بقية رواة النص، يخطط للعمل ككل ويبنيه فصلا فصلا ويحتل، عندئذ، المستوى السّردي الأول. أمّا بقية الرّواة فتحتل المستوى الثاني. وبذلك تمثل عناوين الفصول المستوى السّردي الأول، أمّا الرّواية ككل فتمثل المستوى السّردي الثاني.

أمّا تخطيط الرّاوي للعمل فيتجلى في تقسيمه المدونة الرّوائية إلى فصول وتوزيعها على الرّواة الذين اختارهم، كما قلنا سالفا، من بين أصدقاء البطل المقربين له وابنه وهو نفسه.

وقد لاحظنا أن هذه الفصول قد أتت متفاوتة الطول، فالرّاوي لم يقسم الرّوايات على رواته بالعدل وإنما جعل بعض الشخصيات تتحصل على نصيب أوفر من غيرها من الرّوايات.

فالدكتور جواد حسني يروي ثلاثة فصول أي ما يفوق تسعين صفحة من الرّواية، أمّا وليد فرغم روايته لثلاثة فصول كذلك فقد قارب عدّد الصفحات المسندة إليه ما أسند إلى بقية الرّواة من صفحات والتي تتراوح بين الأربعين والخمسين صفحة، أي بحساب فصل لكل شخصية (عيسى ناصر وطارق رؤوف إبراهيم الحاج نوفل) ما عدا إبنه مروان الذي لم يتجاوز حديثه عشر صفحات من الرّواية.

فبما أن الرّاوي كان قد كلف كل شخصية بما ستتولى روايته على لسانها كأن تصف وليدا من وجهة نظرها وتبين نوع علاقتها به... إلخ فقد تفاوتت هذه الفصول حسب خصوصية العلاقة وتعدّد الحكايات التي

روتها من منظورها الخاصّ -كما قلنا- والذي يبرهن على حريتها واستقلاليتها عن الرّاوي الأول، فهي التي ترسم التخطيط الذي ستتبعه لسرد حكايتها وهي التي تصف وليد كيفما شاءت.

غير أننا تبينا أن هؤلاء الرّواة قد كانوا من نفس الطبقة المثقفة التي ينتمي إليها وليد. لذلك تشابهت أحاديثهم، فكلهم أصدقاؤه- ما عدا إبنه مروان. وكأنهم قد انطلقوا من وجهة نظر واحدة إذ انطوت على الإعجاب بوليد ماديا ومعنويا وعلى الإشادة بتصرفاته وعلى الأسف على عدم تمكنه من بلوغ هدفه بسبب صعوبة الطريق الذي سلك، وعلى شعورهم بتميزه منهم جميعا بل من الناس كلهم بسبب ذلك الشيء "الرهباني" الذي يشع منه وبسبب جمعه بين المتناقضات. فمثلا لمّا وصفوه وصفا ماديا بينوا تأثرهم جميعا بمميزاته. تقول مريم الصفار : "رجل متميز بصوته، بضحكته، على صدغيه وسالفيه مازج البياض السواد، عيناه كعيني النسر في اتقاد، وفمه العريض يوحي بالعناد والقوة والإغراء" (الرواية، ص222). ويقول إبراهيم الحاج نوفل : "لفت نظري شيء ما في مظهره، ترك أثره في نفسي، ضمور وجهه، سعة عينيه، طول شعره، من الصعب أن أحدّد. بدا لي أشبه بالنساء" (الرواية ص 313). وتنهي مريم حديثها عنه فتذكر كلمة واحدة، تحاول، من خلالها، أن توجز جملة أوصافه فتقول إنه "غير عادي" (الرواية، ص 348)، وإنه "شيء فذ" (الرواية، ص 349)، وتتساءل إن كان "فلسطينيا نموذجيا" (الروياة، ص 348)، ويقول عنه عيسى ناصر: "(...) حتى في طفولته كنت أشعر أنه يختلف عن الآخرين، برقته، بخفته، بصلابته" (الرواية، ص 100)، ويضيف : "قلت لن أنسى وجه وليد الذي رأيته ذلك اليوم، لأنه هو الوجه الذي حفر في ذهني، حتى هذه الساعة، يتحدثون عن المآسي تتخلل الأفراح، عن الضحك يغالب البكاء، عن النشوة يفتتها الحزن، عن التصميم ولا اليأس ومجابهة الموت مع معانقة الجمال والروعة - أخلط هذه كلها معا، تتكامل صورة وليد" (الرواية، ص 107). ثم يضيف اخيرا : "لقد أدركت منذ سنين طويلة أنه الإستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة (. . .)" (الرواية، ص 108).

فهذا الإستثناء الذي يقوم على الجمع بين المتناقضات هو الذي أثر في جميع أصدقائه الرّواة فتشابهت رواياتهم عنه. إلى درجة أننا تساءلنا : هل ذكر أحدهم صفة واحدة عنه تكشف وجهه السلبي؟ عندما عدنا إلى الرّواية لدراستها بدقة لاحظنا أن هذه الصفات نادرة جدا وأنها أتت على لسان الشخصيات الثواني، نذكر مثلا زوجة طارق رؤوف لما إتهمته بإغراء جنان تم التخلي عنها.

وكان زوجها ينفي عنه ذلك (24). كما تبينا أن مثل هذه الصفات هي سلبية، من ناحية، وإيجابية من ناحية أخرى أي تدل على هجره الحبيبة وعدم وفائه لحبّها، من ناحية وتكشف عن المكانة المميزة التي يحظى بها لدى النساء عامة.

ثمّ من وظائف الرّاوي، كذلك، التنسيق بين الفصول والروايات أي ترتيب الرّواة وترتيب مضامين أقوالهم. يعتبر هذا الترتيب من مشمولات الرّاوي الأول. بما أنه يهتم بالجمل السّردية التي تمثل عناوين الفصول. فهو إذن يقع في المستوى السّردي الأول. أي يقع خارج نطاق الرّواة وخارج حدود علمهم.

وكما سعى الرّاوي إلى ترتيب الفصول، سعى إلى اختيار فاتحة الرّواية وخاتمتها، أي الفصلين الأول والأخير المتميزين. فهو لم يبدأ نصه الرّوائي بدايته أي ببداية الحكاية إلى نهايتها وإنما آثر إبتداءها بخاتمتها ليذكر لنا اختفاء الشخصية الرئيسية أي وليد مسعود عن أهله ثم عاد الرّاوي، من جديد، إلى ماضي هذا البطل عبر ومضات ورائيّة كسرت سير الأحداث التصاعدي على مدى الرّواية بكاملها. فجعل كل شخصية راوية تسترجع بعض فترات الماضي التي قضتها مع وليد وذلك قصد تأمل جانب من شخصيته.

أمّا خاتمة الرّواية فقد أتت مفتوحة ذلك أن المؤلف لم ينهها بمدنا بالخبر اليقين عن موت وليد أو حياته. وإنما أنهاها بترجيح صديقه وصال أنه لم يمت. وذلك لما أعلمت جواد حسني أن بعض معارف وليد أمثال عيسى ناصر وخالد أبو مطر وأسامة حماد وغيرهم قد استنتجوا أنه قد اختفى عن قصد، وذلك ليضلل ملاحقيه لكي يستطيع أن يتحرك بحرية خلف خطوط العدوّ حتى ينتقم لمقتل إبنه مروان (25). لكن ذلك يبقى مجرد تخمين أو إعتقاد.

هكذا أتى الفصل الحادي عشر والأخير متميزا عن كل ما سبقه من فصول إذ تضمن الكثير من التفاسير والخلاصات لفكر وليد وأفعاله، أي حوى ما جاء مشتتا في الفصول السابقة، كذكر عناوين كتبه وانخراطه في العمل الفدائي وعلاقاته بالنساء ورؤياه وتصوراته... إلخ.

هكذا إذن نتبين أن توزيع الحكايات على الرّواة والتنسيق بينها وبناء الرّواية ابتداء من فاتحتها إلى نهايتها هو من عمل الرّاوي الواقعي في المستوى السّردي الأول.

لكن ما نستطيع قوله هو أن المؤلف مهما حاول التخفي في عمله الرّوائي فإنه لم يستطع التخلي عن هذه الوظائف التي ذكرنا، لذلك أخرجها من النص الرّوائي وجعلها تتصل بالجمل السّردية التي تشمل عناوين الفصول. ومن هذا المنطلق نستطيع اعتبارها خارج النص. فهي من مشمولات الرّاوي، من جهة، وواقعة خارج النص، من جهة ثانية.

أمّا فيما عدا ذلك فقد وفق المؤلف في عدم ظهوره في المدونة الرّوائية سواء كان ذلك بالتعليق على تصرفات الشخوص الرّواة وأقوالهم أو بتوضيحها وتفسيرها أو بالتدخل لوضع فعل القول في الحوار أمام المقول أو كذلك، بوصف طريقة أدائهم لأقوالهم ووصف نبرات أصواتهم، كل ذلك جعل الرّواية موضوع الدراسة تنحو منحى الرّواية الجديدة من الناحية التقنية.

الخاتمة : علاقة الرّاوي بالمرويّ له :

قد تبين لنا أن الرّاوي عهد إلى المروي له في إطار العلاقة الرابطة بينهما بالنهوض بوظائف متعدّدة، منها تدقيق إطار السّرد. فالمكان العام هو بغداد (الرواية، ص 16)، أمّا الأمكنة الخاصّة فهي على تنوعها قليلة جدا (نذكر منها : منزل د. جواد حسني، منزل عامر عبد الحميد، سيارة وليد) وفي ما يتعلّق بالزمان، فيتفرع إلى زمن السّرد وزمن الأحداث.

زمن السّرد هو الحاضر، وقد بدأت به الرّواية واختتمت. ويمثل زمن السّرد زمن ما بعد اختفاء وليد مسعود. أي الزمن الذي التقى فيه أصدقاء وليد ببعضهم البعض للتحدث في شأنه محاولة منهم معرفة سبب اختفائه وتبين وجهة سفره المفاجئ.

وقد دام هذا الزمن بضعة أشهر. ذكر الرّاوي مثلا عبارة: «بعد أكثر من شهرين، مر بنا عامر في إحدى الأماسي وطلب إلي أن أسمعه الشريط» (الرواية، ص 20).

ويدل على هذا السّرد الآني صيغ المضارع الدال على الحال وظرف الزمان : «الآن» الذي يظهر مثلا في مفتتح الرّواية في قول الرّاوي : «لعل من حقي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيرا ما كررها في أشهره الأخيرة»، (الرواية، ص 11)، فقد يكون الرّاوي قد طابق بين الحدث وسرده ليوهم المروي له بأنه يتساوى في العلم بالأحداث مع رواته.

ولو قارنا مدة هذا الزمن بمدة زمن الأحداث للاحظنا أنه وجيز، بسبب قلة الأحداث المباشرة وغلبة الإسترجاعات. هكذا كانت الشخصيات الرئيسية قليلة الفعل في الزمن الحاضر. وكذلك الشأن بالنسبة إلى أقوالها سواء كانت الثنائية منها أو الداخلية. إذ لم ينقل الرّاوي خطاب الشخصية الداخلي فقط بل نقل أيضا خطابها الثنائي أي خطابها المنطوق. هذان الخطابان مهمّان في الرّواية لأن الشخصية لا تبنى من خلال أفعالها فقط ولا من خلال أقوال الآخرين عنها فحسب، بل تبنى أيضا من خلال ما تقول. فهي حين تتحدث

مباشرة تكشف عما بداخلها، فيسهل على المروي له معرفتها واكتشاف ما تبطنه من شعور وأفكار حميمية، كما أن هذان الخطابان يوهمان المروي له بواقعية ما يرويان بما أنهما يتركان الشخصية تتحدث وتفكر مباشرة، أي يجعلان المحاكاة القولية تصل إلى نهايتها إذ يجد المروي له نفسه داخل فكر الشخصية الرّوائية ووجدانها. هكذا يختفي الرّاوي ويجد المروي له نفسه في علاقة مباشرة مع الشخصية.

أمّا زمن الأحداث فهو الماضي. ويمثل الزمن الذي كان فيه وليد حيا أي منذ صغره حتى لحظة اختفائه ويحتل مساحة نصية مهمة جدا بالمقارنة مع زمن السّرد. ففيه تتحرك الشخصيات مع وليد وتتحاور وتكشف مشاعرها.

من خلال هذا الزمن نتعرف على الشخوص الذين أقاموا علاقات مختلفة مع وليد. إذ تبين لنا أنه لما وصفوا وليد إنما وصفوا أنفسهم في الحقيقة. وعندما تحدثوا عنه تحدثوا عن أنفسهم، هكذا لم ينفرد وليد بالبطولة بل شاركه فيها بقية الشخوص. كذلك لم يكن هو الموصوف الوحيد في الرّواية أو الرّاوي الوحيد بما أنه روى ما كلف بروايته عن بقية الشخوص في الفصول المخصصة له بل كانوا هم كذلك موصوفين ورواة مثله.

وتتمثل وظيفة المروي له الثانية في تحديد طرفي التلفظ. فمن جهة، لنا راوي الأحداث الذي يقع في المستوى السّردي الأول والذي يندرج بقية الشخوص الرّواة تحته. ومن جهة أخرى، لنا المروي له الذي يمثل محطة بين الرّاوي والقارئ بما أنه موجود في ذهن الرّاوي. أي هو الطرف الثاني في الخطاب، بما أن الخطاب موجه إليه.

أمّا وظيفته الثالثة فتتجلى في تطوير الحبكة القصصية، فبما أن الرّاوي كان قد بدا روايته بخاتمتها ثم عاد إلى بدايتها، من ناحية، وبما أن حديثه عن وليد أتى مشتتا على مدى الرّواية بكاملها وموزعا على مختلف الرّواة، من ناحية أخرى، كان على المروي له إعادة ترتيب الأحداث وجمع ذلك المشتت حتى تكتمل صورة وليد في ذهنه هكذا ساهم المروي له في العمل الفني شأن الرّاوي.

وأخيرا نتبين وظيفة المروي له الرابعة والأخيرة من خلال اكتشافه للرّاوي وحيله، أي اكتشافه لتخفيه وراء الشخوصي، الرّواة، فقد استعان الرّاوي الواقع في المستوى السّردي الأول في عمله بمجموعة من الرّواة عوضا عن راو واحد. وما ذلك، في النهاية، إلا حيلة. ذلك أن الاختفاء لا يعني الغياب، فالرّاوي، رغم تستره، حاضر من خلال اختياره لعناوين الفصول التي جعلها خارج النص الرّوائي. وهو حاضر، كذلك من خلال تخطيطه للعمل الرّوائي وبنائه له، ثمّ هو حاضر، أيضا من خلال توزيعه للروايات على مجموعة من الرّواة وتنسيقه بينهم. وبذلك، يكتشف المروي له، في النهاية، أن الرّاوي قد بذل جهده في التخفي، وأنه قد وفق في ذلك، وأنه لا بد للعمل الرّوائي ككل من بان. فليس الرّاوي، إذن، غائبا عما يحكي وينقل وليس طرفا محايدا في ما يروى ويصنع. وهو واحد رغم الايهام بالتعدّد، وله بالشخوص والمروي له علاقات تؤكد حضوره وتكشف تنكره.

المصادر والمراجع

المصدر :

- جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود، ط.م. بيروت/ دار الآداب، 1990

المراجع :

- بالعربية :

1. الكتب

- قاسم (سيزا) : بناء الرّواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ط1، بيروت/ لبنان : دار التنوير للطباعة والنشر، 1985.

2. الدوريات

- إبراهيم جبرا (جبرا) : «الكتابة، ذلك الفعل الخلاق المستمر الأثر». أعد الحوار وقدم له : عبد القادر الشاوي، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار. مجلة «الكرمل» (التي يصدرها إتحاد كتاب المغرب)، العدد 2، يونيو 1990.

- عاشور (رضوى) : "موقفان وطريقان : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل والبحث عن وليد مسعود"، مجلة "الكرمل"، ع1، شتاء 1981.

- يونس (مهند) : "استخدام ضمير المتكلم في رواية جبرا"، مجلة "الآداب"، العدد الثالث والرابع، مارس، ابريل، 1995.

- بالفرنسية :

1. Les livres :

- Genette (Gérard) : - Figure III , Cérès, Ed. 1996. Tunis

-Nouveau discours du récit, Collec. Poétique, aux Ed : du Seuil, Paris, 1983.

2. Les revues :

- Communication N° 8, Ed. du Seuil, 1966 :

*Barthes (R) : « Introduction à l'analyse structurale des récits »

*Todorov (Tzvetan) : « Les catégories du récit littéraire »

- Poétique N°12, Ed. du Seuil, 1972 :

*Philippe Hamon : »Qu'est-ce qu'une description ? »

- Poétique N° 14, Ed, du Seuil, 1973 :

*Gérald Prince : « Introduction à l'étude du narrataire »

1) Voir R. Barthes : « Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication n°8, p.p24-25.
2) Todorov : « les catégories du récit littéraire » in communication, n°8, p 152.
3) Voir, Gérard Genette : Figure III, Cérès, Ed, 1996, Tunis p.p.400-405
4) Fig III et Nouveau discours du récit, Collec, Poétique, aux Ed, du Seuil, Paris, 1983
5) Voir Gérard Genette : Nouveau discours du récit, p.103.
6) Gérald Prince: «Introduction à l'étude du narrataire», in Poétique, Ed, du Seuil, n° 14, 1973
7) R. Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication n°8, P18.
8) أي هو السارد المباشر للأحداث بعد الرّاوي، فهو الذي يجمع الأخبار والتفاصيل المتصلة بوجود وليد، بذلك يصبح وسيطا بين الرّاوي وبين الشخصيات والقارئ.
9) أمّا زوجته ريمه فلم تكن من الرّواة.
10) وقد اعتبر جينات السّرد الذي ينتمي إلى المستوى الأول، سردا من الدرجة الأولى أمّا السّرد الذي ينتمي إلى المستوى الثاني أي الذي يكون على لسان شخصية من شخصيات القصّة فقد اعتبره سردا من الدرجة الثانية.
11) Gérard genette : Fig ; III, p206.
12) رضوى عاشور «موقفان وطريقان : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل والبحث عن وليد مسعود»، مجلة الكرمل، ع.1، شتاء 1981، ص 153.
13) أمّا «الرؤية من الخلف»، فهي التي يعلم فيها الرّاوي أكثر من الشخصية ويعتمدها القص التقليدي بصفة عامة، وأمّا «الرؤية من الخارج»، وهي الرؤية الثالثة، فهي التي يعلم فيها الرّاوي أقل مما تعلمه الشخصية. مع الإشارة إلى أن الكاتب قد يعتمد رؤيتين في عمله الرّوائي وقد يعتمدها جميعا.
14) باعتبار أن الرّاوي الأول يقع في المستوى السّردي الأول.
15) د. مهند يونس : «استخدام ضمير المتكلم في رواية جبرا»، مجلة الآداب، العدد الثالث والرابع، مارس-أفريل 1995، السنة 43و ص 97.
16) المرجع السابق، ص 97
17) المرجع السابق، ص 97

18) ونحن نعلم أنه في «التبئير الباطني» تكون الشخصية المبئرة هي ذاتها المبأرة. أي تصبح هي الواصفة والموصوفة في ذات الوقت. وقد تحدث «هامون» عن الوظيفة التبئيرية التي تساهم في تمركز الحكاية بتوفير إخبار مباشر حول هذه الشخصية أو تلك وعادة ما يكون ذلك حول البطل، أنظر :
Philippe Hamon : »Qu'est-ce qu'une description ? « Revue Poétique, n° 12, 1972, p.484
19) جبرا إبراهيم جبرا : «الكتابة، ذلك الفعل الخلاق المستمر الأثر». أعد الحوار وقدم له : عبد القادر الشاوي، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار، مجلة الكرمل (التي يصدرها إتحاد كتاب المغرب)، العدّد 2، يونيوه 1990، ص 161.
20) سيزا قاسم : بناء الرّواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ط.1، بيروت/لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، ص 108
21) المرجع السابق، ص 109.
22) Voir G. Genette :Fig III, p. 400
23) ويسميه جينات (Narrateur hétéro-diégétique) أي متغيب عن الحكاية التي يسرد وذلك خلافا للرّاوي المتضمن في الحكاية والذي يمثل شخصية من شخصياتها Fig. III VPP, 386- 387.
24) الرّواية، ص.ص، 168-169
25) الرّواية، ص.ص، 374-375

الرّوائي والمؤرّخ : شاهدان هل يلتقيان في نماذج تونسيّة معاصرة ؟

أحمد الحمروني / باحث، تونس

في زمن الأسطورة والحكاية الشعبية أو الرواية الشفوية كان الروائي متلبّسا بالمؤرخ في شخص الراوي الذي يسرد الأحداث ويزيد عليها من خياله بقدر ثقافته وحالته وجمهوره، وكان الغالب عليه المبالغة والتشويق حتى أنه يروي هو نفسه الحادثة نفسها بروايات مختلفة ولو نسبيّا (1). ثم انفصل التاريخ عن الأدب والخيال وأصبح علما مستقلا بمناهجه ومصادره فابتعد المؤرخ عن الروائي، وانتهى دور الراوي الذي أدركناه في حلقات الأسواق. هذان شاهدان لا يلتقيان بل يتكاملان. لكلّ منهما رؤية خاصة وهاجس مختلف بقدر الاختلاف بين الشك واليقين أو بين الحقيقة والخيال. ولكنّ الحاجة إليهما متأكّدة، فأحدهما يوثّق الحدث في الزمان والمكان، والآخر يبعث فيه الحياة ويبثّ فيه الشعور، شعوره هو وشعور الشخصية سواء أكانت مؤثرة أم كانت متأثرة. ولهذا يبدأ الروائي عمله عندما يتوقّف المؤرخ فيملأ الفراغات ويفتح التصوّرات، ما وقع منها وما لم يقع وما يمكن أن يقع. وعلى القارئ أن يتفطّن إلى لعبة الإيهام الافتراضية فيميّز ويفصل ويحقّق مستنيرا بعقله وثقافته. وهنا تكمن متعة القراءة والإبداع.

من منّا لا يتذكر روايات الهلال التي علّمنا من خلالها جرجي زيدان (1861 - 1914 م) التاريخ الإسلامي كما شاء وشدّنا إليها من البداية إلى النهاية ومن عنوان إلى آخر بالتشويق عازفا على الوتر الحساس في الإنسان وفي الشباب خاصة، ألا وهو الحبّ الذي ينشأ ثم تعطّله الأحداث الكبرى والمهام البطولية ثم يجتمع الشمل بالزواج عادة، برضى القضاء والقدر، وتغلق الأقواس التي كانت مفتوحة عبر الرواية ومنذ البداية، ولكلّ عقدة حلّ، يرضي القارئ في الغالب (2):

ومن منّا لا يتذكّر بعض روايات عبد الحميد جودة السحار (1913 - 1974 م) المهتمة بالتاريخ الإسلامي، من الخلفاء الراشدين والصحابة والقادة إلى أمراء الأندلس، إلى آخر أيّام العرب فيها، مرورًا بـ«أميرة قرطبة». فيها بطولة وحبّ وتضحية ووفاء، وفيها قوّة الإسلام دينًا ودولةً، وغرضها التربوي نبيل صريح.

ـ البشير خريّف (3) :

أكثر أعماله تعاملا مع التاريخ رواية «برق الليل» (4) إذ تعود أحداثها وشخصياتها إلى مرحلة خطيرة عاشتها تونس في ق 16 م وتحديدا سنة 1535 م في أواخر العهد الحفصي عندما أقدم السلطان الحسن على

التواطؤ مع الإسبان طمعا في الاحتفاظ بعرشه متسبّبا بخيانته في حرب تململت فيها البلاد بين الحفصيين والإسبان والأتراك إلى أن استتبّ الأمر لهؤلاء، وهم الأفضل في هذا الوضع من الصليبيين(5). في خضم تلك الأحداث أقحم المؤلف شخصية برق الليل التي لا ذكر لها في كتب التاريخ المتعلّقة بخير الدين بربروس وبشارل الخامس. ومن خلال قصة طفولته في أدغال إفريقيا وطور عبوديّته في تونس وحكاية حبّه للحسناء ريم وبقية أطوار حياته رسم المؤلف صورة العامّة بما فيها من نساء وعبيد في تطلّع الجميع للحريّة، وهو ما سكتت عنه المصادر التاريخية اللهم أن تكون هناك روايات شفوية تتحدث عن مثل هذا البطل وتتحدث عن كرامات لأولياء صالحين وراء هزيمة الإسبان ممّا وظّفه المؤلف إثراء للتاريخ بالخيال فيما سكت عنه المؤرخون، وبالقسط الأوفر من السرد، ولو على حساب الشخصيّات الرسميّة. وكأنّه بهذا الصنع تجاوز حدود التدوين إلى آفاق التأويل والانعكاس، انعكاس الماضي على الحاضر، أي على زمن الكتابة، وكأنه يقول إنّ أفضل السبل لتونس بعد الاستقلال الانخراط في مشروع الوحدة الإسلامية وليس الارتماء في أحضان الإمبريالية الاستعمارية الغربية (6).

- محمد العروسي المطوي (7) :

توافقا مع بحوثه التاريخية كتب الرواية التاريخية مغلّبا عليها الرؤية الاجتماعية، فكان ملتزما بالتاريخ في أحداثها المؤطّرة لسلوك الشخصيات، ومتحرّرا في الفراغات التي فسح فيها الحرية لقلمه كي يعايش الناس. أشهر أعماله في هذا الاتجاه وأغلبها ثلاث روايات : ومن الضحايا، حليمة، التوت المرّ. وبها كان شاهدا على عصره في فترة عصيبة من تاريخ تونس المعاصر وهي تناضل رجالاً ونساءً في سبيل الاستقلال.

قال المطوي : «في الجانب الروائي كان الإحساس الوطني هو الدافع الأساس لذلك (أي للإبداع). وإذا كانت مقولة «الكاتب شاهد عصره» فإنّ الكاتب ينبغي أن يكون في مستوى تلك المسؤولية. ومسؤولية المبدع ليست مثل مسؤولية المؤرخ. فإذا كان هذا الأخير مربوطا بالأسباب والمسببات وثوابت الأحداث «الجامدة» أحيانا فإنّ المبدع يتغلغل في نواح أخرى بعيدة عن الثوابت والأرقام. وإذا اختلفت هذه النواحي عند المؤرّخ فإنّها تختلف كذلك مع الباحث الاجتماعي والنفساني لأنه يبعد عن مجالات «الجمع والطرح» والتحليل والاستنتاج. فهو يقدّم المادة الباطنية عن المجتمع الذي يتحدث عنه، يقدّمه لا مجرّد راوٍ فقط، بل يقدّمه كعائش تفاعل مع الحدث وانفعل به...» (8).

كتب رواية «ومن الضحايا» (9) وفاء لصديقه الزيتوني أحمد الأزهر العبيدي الذي قارع المعمر الفرنسي «صافالي» دون التمكن من استرجاع أرض أجداده المغتصبة مما تسبب في مرضه ووفاته في عنفوان الشباب. وما أكثر مثل هذه الحالة في جهة الشمال الغربي التونسي ! وما أكثر الضحايا، ضحايا المظالم الاستعمارية المستندة إلى التحيل على القانون وجور القضاء وغفلة الجهل وعوائق التخلف !

وكتب رواية «حليمة» (10) لتسجيل بطولة المرأة في نضالها الوطني مساندة لزوجها المقاوم وانتقاما لوالدها الذي قتله رصاصة المعمّر بتهمة قطف وردة من ضيعته! حملت حليمة السلاح للمقاومين، وشاركت في مظاهرة «باب الخضراء» وسقطت فركلت فأجهضت.

وكتب رواية «التوت المرّ» (11) لمقاومة المستعمر في تشجيعه على الإدمان على المخدرات. وكانت «جمعية إنقاذ الشباب» أداة لتخليص القرية من تدخين «التكروري» بزعامة عبد الله. وقد انتهى الجهاد الاجتماعي إلى اجتثاث النبتة الملعونة ثم إلى الانخراط في النضال والحصول على الاستقلال ثم إلى زواج عبد الله بعائشة رغم عاهتها وتفاوت مستوييهما الاجتماعي، وأخيرا تحدث المعجزة فتشفى من كساحها عند الولادة. وكأنّها البلاد تخلّصت من الاستعمار وولدت من جديد.

ـ محمد بن شعبان (12) :

قصّته «ثورة الجبل» أي جبل وسلات مرحلة أولى كان ينوي إكمالها بأخرى لولا حين الأجل، لذا اقتصرت على الفترة الواقعة بين سنتي 1705 و1740م. وهي فترة مضطربة من ابتداء حكم الحسينيين إلى تمزّق البلاد أثناء الحرب الحسينية الباشية. وكأنّ المؤلف أراد مواصلة مسرحية «مراد الثالث» للحبيب بولعراس حيث تتشابه الأحداث مع نهاية المراديين، فمثلما ثار مراد باي على عمه رمضان باي ثار علي باشا على عمه حسين باي. وكان جبل وسلات مناصرا لكلّ ثائر، دافعًا الثمن في نهاية الأمر، إن كانت للأمر نهاية.

ولكتابة هذه الفترة التاريخية رجع المؤلف إلى الكتب الأساسية وتحرّى الأمانة والدقة، وهو الروائي والمؤرّخ معًا بما نشر من المقالات في تاريخ مدينته تستور، همّه الوحيد البحث عن الجذور، بما أنه من أحفاد الوسلاتيين المهجّرين من وطنهم إلى جوار الأندلسيين وإلى الجهات الأخرى سنة 1762 م. ولو أسعفته الحياة لوصل إلى هذا التاريخ مكملاً الحلقة المفقودة بين جبل وسلات وتستور ومجيبا عن الأسئلة التي تركها مطروحة في نهاية القصة أو الجزء الأوّل من الملحمة.

وبما أنّ أصل الفتنة الحسينية الباشية التي تورّط فيها جبل وسلات يتمحور حول الصراع على العرش والتراجع في الوعد بولاية العهد فقد وجب على المؤلف توظيف الحبّ والزواج للتشويق خاصة أنّ عدم إنجاب حسين بن علي من زوجته الأولى وإنجابه من الثانية الجنويّة المسلمة كانا وراء الوعد بالخلافة لعلي باشا والإخلاف المثير لغضب ابن الأخ والمشعل لثورته على عمّه.

وهكذا تصرّف المؤلف بالخيال فيما تسرّع فيه المؤرخون، أي في قصة الحبّ والزواج، وتقيّد بالمصادر فيما هو أحداث لا مجال فيها للتلاعب تحت أيّ عنوان حرصًا منه على تعليم المعلومة الصحيحة.

وطبيعي جدّا أن نتلمّس بين السطور موقفا للمؤلف، وهو حرّ فيه، هو موقف التعاطف مع حسين بن علي، والأمر طبيعي ما دامت نهايته المؤلمة تدعو الجميع إلى التعاطف معه مع تمجيد إنجازاته، وتدعو الوسلاتيين والمؤلف منهم إلى تعاطف أقوى معه ضدّ خصمه علي باشا الذي لم يراع العمومة والذي شتتهم.

ـ محمد المختار جنّات (13) :

يعنينا من قصصه ورواياته موضوع اهتممنا به عن كثب، وهو الهجرة الأندلسية الأخيرة وتأسيس تستور. ونظرا إلى اهتمامه بالحدث التاريخي فقد تناوله في أقصوصة «سنبني عشّنا بتستور» وفي رواية «عقود تونسية» وتحديدًا في القسم الأوّل من الجزء الأوّل. ففي سرده وحواره غلّب الخيال على التاريخ واعتمد على رواية شفوية، وربما لقلة المراجع آنذاك، أي سنة التأليف (1963 م) دون اعتبار فترات المراجعة والتنقيح إلى سنة النشر، ناهيك أنه وظّف الأقصوصة الأولى في الرواية الثانية دون تغيير جوهري رغم تقدم الدراسات والمنشورات في تاريخ الموريسكيين بتونس بصفة خاصة. واستنادًا إلى ما بلغه من العلم في ذلك الزمن – معلما بتستور من 1956 إلى 1969 – فقد وقع في مفارقة تاريخية بتقديم الهجرة الأندلسية الأخيرة من عهد عثمان داي إلى العهد الحفصي والحال أنه يتحدث عن تستور التي تأسست على أيدي مهاجري سنة 1609 م، كما أنه أقحمها في أحداث الاحتلال الإسباني، في حين أن البلدة في ذلك الوقت لا وجود لها عدا آثار العهد القديم، كما أنه – مرّة أخرى – اعتبر أهاليها من الموريسكيين نصارى والحال أنهم مسلمون وإن تظاهروا بالتنصّر خوفا على أرواحهم من تنكيل دواوين التفتيش إلى حين طردهم. أمّا رواية «خروفة» مستقرّهم الوقتي قبل تستور فتدل على تعلقهم بالحرية أكثر ممّا تفيد المؤرخ، وهذا ما بيناه في عدة منشورات.

- عبد الواحد براهم (14) :

ونعود إلى نفس الموضوع هذه المرة لكن بالتركيز على الشخصيّة التاريخية، وذلك مع عبد الواحد براهم الذي يعرف أندلسيي بنزرت مسقط رأسه ثم أصبح يعرف أندلسيي تستور وغيرها من القرى التي أسّسوها في هجرتهم الأخيرة، في أوائل القرن السابع عشر.

ألّف في الموضوع روايتين متواصلتيْن، هما «قبة آخر الزمان» (15) و«تغريبة أحمد الحجري»(16). وأحمد الحجري بطل الرواية الثانية هو عمّ بدر الدين أو بادرو بطل الرواية الأولى، وهو مربّيه وكافله بعد تهجير الإسبان لوالديه اللتذيْن انتهى بهما المطاف العسير إلى تونس. وقد تمكن بدر الدين من العثور عليهما ثم على عمّه الذي هاجر بدوره في ظروف أخرى. وهنا خلط المؤلف بين زمنيْن : تاريخ حملة الأسطول الإسباني على تونس وتاريخ الهجرة الأندلسية الأخيرة، فكم عاش بدر الدين وكم عاش أحمد الحجري ليكون كلّ منهما على امتداد أكثر من قرن في إسبانيا ثم في تونس مع أحداث الصراع بين الإسبان والأتراك ثم مع عثمان داي مستقبل المهاجرين وسيدي أبي الغيث القشاش مضيّفهم ؟! لقد هان التاريخ على من قصد القيم الإنسانية التي تنتصر مهما طالت الصراعات، وإنّما الغلبة للحوار بين الحضارات والتسامح والتعاون بين الشعوب. ذلك أنّ المؤلف قصد بروايته الأولى مدينة ياسمين الحمّامات وجائزتها (17).

أمّا في الرواية الثانية فقد كان المؤلف أحرص على التوثيق مستفيدا من المراجع التي جمعها وطالعها وأثبتها في آخر الكتاب بما أنه أمام سيرة ذاتية لأحمد الحجري مستوحاة من كتابه «ناصر الدين على القوم الكافرين» المطبوع (18).

رافق المؤلف بطله عبر المواقع والمعالم التي بدا فيها الأثر الأندلسي في جولة في تونس العاصمة، في حومة الأندلس وزقاق الأندلس وجامع سبحان الله والمدرسة الأندلسية، وجامع يوسف داي والمدرسة اليوسفية والأسواق، ثم في رحلة إلى قرنبالية وبلّي وتركي ونيانو وسليمان وزغوان وطبربة وتستور مسك الختام.

وكان وصفه للعمارة كإطار للأحداث دقيقا اعتمادًا على مشاهداته مع شيء من خياله ومعبّرا عن حبّ كبير للمدينة العتيقة كفضاء للقيم الرّوحيّة والإنسانية في زمن أضرّ بالهويّة (19).

في «تغريبة أحمد الحجري» أكثر من «قبّة آخر الزمان» نجد المؤلّف مؤرّخا يقدّم درسا تطبيقيّا ممتعا في التاريخ، لا عيب فيه سوى أنّه وصف الأماكن من خلال صورتها اليوم، وهي غير صورتها زمن الحجري منذ أربعة قرون. ولكنّ هذا الفارق لا يسيء كثيرا إلى التاريخ ما دامت الرواية قد أرست جسرًا للتواصل بينها وبينه (20).

- علي الحوسي (21) :

بحكم اختصاصه في التاريخ وتدريسه لهذه المادة وحرصه على تقديم أبطال تونس بأسلوب يحثّ الناشئة على اكتشافهم والاعتزاز بهم والفخر بالوطن الذي أنجبهم والاقتداء بهم في قيمهم بدل النجوم المستوردة وظّف قلمه لتبسيط السير الذاتية لسلسلة منهم بعنوان «أبطال بلادي» شملت أسد بن الفرات والمعزّ لدين الله الفاطمي والمستنصر بالله الحفصي وعلّيسة وحنبعل وعقبة بن نافع وابن خلدون وخير الدين التونسي والطاهر الحدّاد(22).

وكان فيها جميعا حريصا على احترام الحقيقة التاريخية كما توفّرت في المصادر والمراجع وإن التبست أحيانا بالأساطير كما هو الحال بالنسبة إلى علّيسة. كما كان إبداعه في التجسيد الروائي وبروح مسرحية لمواقف سردية أو حوارية معلومة، اقتبسها من التاريخ وأثراها وأحياها بالأدب، دون تصرّف في الأحداث الرئيسية، وبتجاوز الوقائع والتفاصيل المملّة كما هو الحال بالنسبة إلى شخصيّة متقلّبة كابن خلدون. وكلّ ذلك محافظة منه على الهدف التربوي.

وطبيعي أن تكون لغته أدبيّة مستساغة وأسلوبه

مشوّقا. غير أن طريقته في رسم تلك الشخصيات وتتبع أحوالها وأفعالها وأقوالها تكاد تكون واحدة، متّبعة نفس التخطيط الذي فرضه التسلسل الزمني من الولادة إلى الوفاة، وبنزعة تمجيدية تهمل العيوب والأخطاء. وبذلك حوّل التاريخ من أحداث إلى شخصيات وطوّر الرواية التاريخية إلى سيرة ذاتية. وهذا شكل مبسّط ومختصر من طريقة جرجي زيدان في رواياته التاريخية الطويلة.

وليس وحده الذي اختار تأليف القصص المدرسية لليافعين بأسماء الأعلام، فمثله ألف رشيد الذوادي ضمن سلسلة «عظماء بلادي»، وكذلك ألف محمد بوذينة ضمن سلسلة «مشاهير التونسيين» متوسعا إلى الشخصيات الفنية... إلخ.

كان هذا تيّارًا مغريا لجيل الاستقلال المؤصّل للهوية من خلال التاريخ بحثا وتأليفا وتدريسا وتوظيفا في الإبداع الأدبي وفي الفنون الأخرى، من رسم ونحت ومسرح وسينما.

ـ محمد علي الكوكي (23) :

في سيرته الروائية «سوق العين» استعرض بالاعتماد على ذاكرة الطفولة أحداث الحرب العالمية الثانية في بلدته تبرسق (ص 45 – 51) ووصف مظاهرة الوطنيين الرافضين لسياسة فوازار، ذات خميس من شهر ماي لسنة 1951 (ص 127 – 133)، فكان ملتزما بالتفاصيل التي مسّه منها بعض الأذى، إلاّ أنه غيّب اعتقال بعض الدستوريين بقيادة زعيمهم في سجن تبرسق.

من تفاصيل الحدث الأوّل مشاهد الجلاء والدمار، ومواقف بعض السّكان المذكورين بأسمائهم، ومنهم عثمان خال المؤلف، والأماكن التي تضرّرت أو التي لجأ إليها الأهالي. ومن أطرفها، رغم المأساة، قصيدة من الشعر الملحون تعبر عن موقف اليهود المنتصرين للحلفاء مقابل الردّ عليهم من جهة العرب المساندين للمحور. هذه الأغنية تدوّن لأوّل مرّة.

ومن تفاصيل الحدث الثاني أصداء المظاهرة في الصحافة والإذاعة البريطانية والتنكيل بالمتّهمين المذكورين بأسمائهم والطواف بهم في الأنهج في حالة يرثى لها مع المزيد من الاعتقالات وتفشّي الوعي في صفوف التلاميذ خاصة إثر اغتيال فرحات حشاد. والمقصود من كلّ هذا أنّ مدينة المؤلف لم تكن منعزلة على هامش التاريخ وأنه كان مشاركا في الأحداث بقدر ما، في انتظار ما يوضحه الجزء الثاني المنتظر من هذه السيرة الجماعية.

ـ الناصر التومي (24) :

له تجارب متعددة في مزج التاريخ بالأسطورة بطريقة ميّزت أدبه السردي. ففي رواية «ليالي القمر والرماد» على سبيل المثال زاوج بين التاريخ والأسطورة وزاد عليهما هامشا من الخيال والتصرّف. ذلك أنه جعل تاريخ ميلاد عائشة – إحدى الشخصيات الرئيسة – يتزامن مع حوادث 9 أفريل 1938 ومع ظروف الحرب العالمية الثانية لكأنّ النضال فعل أسطوري يقاوم الاستعمار الذي اعتبر قدرًا. وهل ثمّة سلاح أقوى من الأسطورة لمواجهة القدر. ولكنّ أسطورة البطلة أقرب إلى التصوّف الشعبي – أي الطرقي – والمتشبع منها إلى الأسطورة المثالية، أسطورة بجماليون اليونانية الباعثة للحياة من الموت والجماد تمثيلا للروح الجديدة التي انبعثت في نفوس التونسيين رجالاً ونساءً في الواقع التاريخي المعروف(25).

لقد بدت عائشة مستنسخة من عائشة المنّوبية عندما أصبحت تتكهّن بالغيب (ص 148) وخاصة عندما اختار لها الكاتب نهاية صوفية فجعلها تختفي مع البرق في آخر الرواية (ص 174). وبالمثل تعامل الكاتب مع الشيخ خليفة فجعله ضحيّة قضيّة شرف وقيم، مقتولا برصاص الجنود الألمان الذين جلبتهم الحرب العالمية الثانية إلى البلاد مع الإيطاليين، وقد مات منهم خمسة في خمسة أيام بأسلوب أسطورة أهل الكهف من حيث تعاقبهم العددي، والغريب أنّ الكاتب نقل لنا أقاويل

الناس، ومنها أنّ بعضهم اعتبر أنّ روح الشيخ خليفة هي التي طاردتهم وأزهقت أرواحهم (ص 170). وأضافوا أن تلك الروح نفسها هي التي طردت الألمان والطليان فغادروا البلاد (ص 171). وقد برّر الكاتب الاستعانة بالأسطورة في تفسير التاريخ فقال : «إنّ جانبا صغيرا داخل العقل يبقى ليكون قاعدة اللاّقاعدة، ويستقبل عبر السنين الأساطير والصواب والخطأ والافتراضات والتناقضات والاستثناءات. وفي هذا المكان تتحرك إفرازات بمجرد فقدان العقل لهدوئه ورصانته ويصبح المنهج غير قابل للنقاش، فيه من الشكوك ما يزعج كائنا تربّى في عرش العقل قرونا». (ص 163 – 164).

ولعلّ تلك النهاية الأسطورية التي أرادها الكاتب للشيخ خليفة تمجيد لمشاركته في حوادث 9 أفريل 1938 وفي ظروف الحرب العالمية الثانية. ومن وجهة نظره صوّر الكاتب تلك الأحداث وتتبع المظاهرات المنطلقة من الحلفاوين أو من رحبة الغنم مطالبة ببرلمان تونسي، وخصّها بالقسط الأوفر من السرد والحوار القصصيّين على امتداد ثماني عشرة صفحة (ص 105 – 122) ثم استأنفها في صفحة أخرى (ص 127) ليربط الصلة بين الشيخ خليفة وبين الشاب عبد العزيز الذي فقد بصره ثمنا لنضاله (ص 129). هكذا دبّت في النفوس روح جديدة من الوعي عبّر عنها عبد العزيز بقوله : «اليوم فقط تحقّقنا أنّ شعبنا قادر على المقاومة متى دُعي إلى ذلك» (ص 122). في هذا المستوى نفهم رمزيّة التقابل في العنوان بين القمر والرماد.

وفي رواية «رجل الأعاصير» كناية عن علوان جابر المنسي المخرج التلفزي وابن المناضل في معركة بنزرت يعبّر المؤلف من خلال موقف هذه الشخصيّة الرئيسية عن موقفه الشخصي المخالف للرأي العام في الموضوع الذي أصبح أشبه بأسطورة من أساطير الزعيم بورقيبة. وبكلّ جرأة طعن المؤلف في التاريخ وانتهى إلى نتيجة أنه كان يمكن تجنّب المواجهة وذلك بعد مراجعة دقيقة للخطب والوثائق وتصريحات قادة فرنسا قبل اندلاعها (ص 45). لقد طلبت منه اللجنة الممثلة لعدّة وزارات طمس التاريخ وتجاهل الحلقات المفقودة والشكوك التي لا تخدم الزعيم، بل حبسته في إطار صورته، ولم تترك له الاختيار. ولكن ضمير علوان ووفاءه للفنّ والصدق والمبادئ التي رسّخها فيه والده المناضل أبت إلاّ أن يعبّر عمّا حزّ في نفسه، وهو «أن يُغرّر بعشرات الآلاف من المواطنين العزّل لمجابهة ترسانة من الأسلحة الفتّاكة» (ص 46). ومرّة أخرى يجد علوان نفسه في مُواجهة أطراف تريد تزييف التاريخ بإشراف اللوبي الصهيوني العالمي سواء فيما تعلق بشريط حول حرب الأيّام الستّة (ص 138 – 140) أو فيما تعلق بشريط حول حرب ماسينيسن حليف روما، ضدّ سيفاكس نصير قرطاج (ص 140 – 143). هاهو يقول : «آن الأوان أن يقف النظام في وجه كلّ من يحاول إهانة هذا الشعب. فبالأمس حرقوا التاريخ، واليوم يمتصّون ثرواتنا، وغدًا ينالون من رموزنا الدينية والتاريخية» (ص 140 – 141). هكذا يتصدّى المؤلف عبر مواقف البطل لكلّ من يرضى بالتفريط في الوطن وثرواته وتاريخه وثقافته وهويّته إرضاءً للغرب المتغطرس المهيمن، والعبارة له (ص 143). ومرّة أخرى يقف المؤلف وقفة رجل الأعاصير في وجه من يصنعون الأساطير ويروّجون الخرافات لتبرير وجودهم فيما ليس لهم فيه حقّ سواء في القدس أو أيّ أرض مغتصبة.

ما أشبه منصور بالمؤلف في جمع شتات سيرة علوان، هذا العظيم الغريب ! (نهاية الرواية، ص 166) فهي سيرة ورواية وشهادة للتاريخ على ما أهمله المؤرّخون المنحازون. وكان علوان جابر المنسي متعاليًا بمبادئ الحرية والكرامة والصدق، جابرًا للحقّ والتاريخ، منسيًا لدى فاقدي الضمير والطامعين.

مسيرة الناصر التومي الروائية مواكبة لتاريخ تونس المعاصر وشهادة عليه، من «ليالي القمر والرماد» حول حوادث 9 أفريل 1938 إلى «الرسم على الماء» حول الاستقلال وإعلان الجمهورية وقضية الأزهر الشرايطي إلى «رجل الأعاصير» المتعلقة بفشل التجربة الاشتراكية في الستينات من القرن الماضي إلى «النزيف» المتعلّقة بأحداث 26 جانفي 1980.

- حسنين بن عمّو (26) :

مثل المختار جنّات يمكن اعتبار حسنين بن عمّو القطب الثاني لكتّاب الرواية التاريخية اعتبارا لعدد إصداراته. والملاحظ من خلال العناوين إبرازها لمكان جرت فيه الأحداث أو لشخصيّة تمحورت حولها الأحداث. ومهما كان العنوان فالزمن الخارجي الذي تعلّقت به الأحداث في رواياته كافةً يرجع إلى العهد الحفصي. لقد خصص إحداها وعنوانها «الغروب الخالد» لشخصية ابن خلدون بمناسبة الاحتفال بذكراه سنة 2006 بعد مرور ستّة قرون على وفاته سنة 1406 م. وبالتالي لم يخرج عن تلك الفترة التي تخصص فيها روائيًا - اقتداء بالبشير خريّف - كمن رام المشاركة برأي في التاريخ فيما لم يتعمق فيه المتخصصون. وبقطع النظر عن رأيه فإن ما أضفاه على التاريخ من خياله دعّم الفن السردي وساعد على التشويق للقراءة وساهم في تبسيط التاريخ ونشره لدى الشباب على طريقة جرجي زيدان في ربط الأحداث التاريخية بالعلاقات الغرامية.

تعلّقت رواية «باب العلوج» بعهد السلطان أبي فارس عبد العزيز وابنه محمد المنصور، من 1415 إلى 1443 م، قبل ظهور الصراع على السلطة وإن بدأت بوادره تظهر. ولكن الغالب على العلاقات المتوسطية للسلطنة الحفصيّة كان التعاون والتسامح.

وتعلّقت رواية «رحمانة» بالصراع بين القوّتين العظميين في البحر الأبيض المتوسّط - وهما الأتراك والإسبان - لما يقارب القرن، بدءًا من سنة 1530 م. وجاءت رواية «باب الفلّة» مكملة للمرحلة النهائية من ذلك الصراع، من 1568 م إلى 1574 م. وتاريخ السلطان الحسن الحفصي وأبنائه معروف في المصادر وفي إحدى مسرحيات عزّ الدين المدني بما يدلّ على مبلغ خطورة الوضع. لقد احتمى أواخر أمراء بني حفص بشارل الخامس لأجل العرش فتسبّبوا في الاحتلال الإسباني لتونس. والعبرة المستمدّة من التاريخ واضحة لمن عاش الاستعمار الفرنسي وتطلع للاستقلال وللنظام الجمهوري بديلا للملوكيّة الآثمة.

وكان لابدّ للروايات من أبطال شرفاء ومن فتيات جميلات من هنا وهناك، من البندقية أو من باب الفلّة.

لقد وجد حسنين بن عمّو في خضمّ القرنين 15 و16 م من تاريخ تونس مادة لا تنضب لبرنامجه الروائي الطويل. وكان في تعامله مع الوقائع والشخوص في ظروفها وتحوّلاتها الاجتماعية المتأثرة بالمواقف السياسية أمينا للحقيقة التاريخية، التي تظلّ نسبيّة خاصة في الفترة المعنيّة، رغم الخلفية الغرامية التي نسجها خياله، بناءً على تصوّر موافق للواقع، حتى لا تتحوّل الرواية إلى درس جاف في مادة التاريخ. وبذلك حقق المؤلف تكاملا بين الحياة السياسية التي رسمتها الشخصيات التاريخية وبين الحياة الاجتماعية التي كشفت عنها الشخصيات الخيالية. وفي إطارهما عبّر - بطريقة مباشرة أو ضمنيّة - عن رأيه في الماضي، ومن خلاله عن رأيه في الحاضر، بروح وطنية، حتّى لا يكرر الخطأ المبرّر بأنّ التاريخ يعيد نفسه.

خـــاتـــمة :

لقد تعامل الرسم مع التاريخ فرسم بدقّة المعارك والأحداث والشخصيّات والمعالم حتى غدت صورًا وثائقيّة في كتب التاريخ، وتعامل المسرح مع التاريخ قديمه وحديثه، فأولى بالروائيين وخاصة منهم النازعين نزعتي التاريخية والواقعيّة أن يتواصلوا مع التاريخ في مصادره ومراجعه ليرسموا صورة دقيقة لتاريخهم ولواقعهم - الذي سيتحوّل إلى تاريخ - لجيل الغد وللآخر عن طريق الترجمة، صورة تصلح للمؤرّخ ولأستاذ التاريخ ولكاتب السيناريو والمخرج وتبعث في الكتاب الروائي روحا جديدة متفاعلة مع الآداب والفنون والحوامل المستحدثة تحرره من قيد الرفوف بالمقبلين على شرائه من كلّ فنّ وعلم.

هذا المطلوب كحدّ أدني من الانضباط والالتزام لأجل المصالحة بين الروائي والمؤرّخ لا يتعارض مع مبدإ الحريّة، حقّ كلّ مبدع، حرية التصرف في المظهر

دون الجوهر، وحرية الزيادة في التفاصيل المهملة وفي المسكوت عنه، وحرية التعبير عن موقف مبني على أساس تاريخي صحيح لا على الأوهام والخيال بتعلّة الحرية المطلقة والابتكار كما اتّفق وصولاً إلى المفارقة التاريخية (Anachronisme) المشوّهة للصورة والصوت والراجعة بالملامة علينا، كتّابا ونقّادا، لعجزنا عن التواصل مع أنفسنا، تاريخا وحاضرا، ومع غيرنا على الضفاف الأخرى لبحر الحوار الثقافي الذي نأمل(27).

المصادر والمراجع

1) الحمروني (أ) : أهمية الروايات الشفوية في إثراء تاريخ تستور. – في : الحياة الثقافية، ع 36 – 37، س 1985، ص 147 – 151 وفي : تستور / وثائق ودراسات، ميدياكوم، تونس 1999، ص 68 – 75؛ بين التاريخ والأسطورة. – في : دراسات في الآثار والنقائش والتاريخ تكريما لسليمان مصطفى زبيس، المعهد الوطني للتراث، تونس 2001، ص 31 – 37 وفي : الشمال الغربي التونسي / فصول ومراجع؛ دار سحر للنشر، تونس 2006، ص 34 – 40؛ من أساطير المدائن التونسية. – في : مجلة «الحياة الثقافية» (تحت الطبع).

.HOPKINS (N. S.) : Notes sur l'histoire de Testour. – in : Rev. d'Hist. Maghr., n° 9, 1977, P. 294 – 313

2) المهذّبي (نور الدين) : الرواية والتاريخ بين جرجي زيدان ونجيب محفوظ. – شهادة الكفاءة في البحث، كلية الآداب بمنوبة، بتاريخ 1992 (رقم 727 مرقونة)، الكوني (رضوان) : الرواية التاريخية بين جرجي زيدان ومحمد العروسي المطوي. – في : مجلة «قصص»، ع 145، جويلية – سبتمبر 2008، ص 101 – 106.

3) ولد بنفطة في 10/ 1/ 1917 وتوفي بتونس في 18/ 2/ 1983. اشتغل في التجارة مدّة الحرب ثم في التعليم منذ 1947 ثم في الإدارة في الدواوين الحكومية والإذاعة والتلفزة. له : برق الليل (رواية). – الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1961، الدقلة في عراجينها (رواية). – الدار التونسية للنشر، تونس 1969، مشموم الفلّ (قصص). – د.ت. ن.، تونس 1971، إفلاس أو حبّك درباني (رواية). – د. ن.، تونس 1980 (الفكر 1959)، بلّارة (رواية غير تامة). – بيت الحكمة، قرطاج/ تونس 1992 (تحقيق وتقديم فوزي الزمرلي). وجمع أعماله الكاملة وحقّقها وقدّم لها فوزي الزمرلي. – وزارة الثقافة (4 مج)، تونس 2004 – 2007. انظر عنه : غازي (محمد فريد) : حول «إفلاس» أو في مشاكل القصة. – في : مجلة «الفكر»، ماي 1959، ص 40 – 49، بكار (توفيق) : معنى الحرية في أدب البشير خريّف. – في : مجلة «الفكر»، ماي 1982، ص 17 – 21، محفوظ (محمد) : تراجم المؤلفين التونسيين. – دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986، ج 5، ص 211 – 216؛ الزمرلي (ف.) : الكتابة القصصية عند البشير خريّف. – الدار العربية للكتاب، تونس / ليبيا 1988.

4) ط. دار الجنوب، تونس 2000 (تقديم فوزي الزمرلي)، وفي الأعمال الكاملة.

5) تفاصيل الأحداث في : عبد الوهاب (ح. ح.) : خلاصة تاريخ تونس. – تحـ. ح. الساحلي، دار الجنوب، تونس 2001، ص 106 – 110.

6) مقدمة «برق الليل»، ط. دار الجنوب، ص 5 – 22.

7) ولد بالمطوية في 19/ 1/ 1920 وتوفي بتونس في 5/ 7/ 2005. اشتغل في التعليم الزيتوني من 1948 إلى 1956 وألحق بالسلك الديبلوماسي إلى سنة 1963 وانتخب رئيسا لاتحاد الكتّاب التونسيين ثم أمينا عاما لاتحاد الأدباء العرب. وهو الرئيس المؤسس لنادي القصة ومجلّة «قصص» من أكتوبر 1966 إلى وفاته. كتب القصة والرواية والمقالة والشعر. واهتم بأدب الأطفال وبتحقيق التراث والبحث في التاريخ والأدب. انظر عنه الملف الخاص بمجلة «المسار»، ع 12، جوان 1992، عجينة (بوراوي) : محمد العروسي المطوي أحد أعلام الفكر والأدب والسياسة في القرن العشرين. – في : مجلة «قصص»، ع 133، جويلية – سبتمبر 2005، ص 7 – 19، المطوي (محمد الهادي) : الرؤية النقدية عند محمد العروسي المطوي. – دار

الغرب الإسلامي، بيروت 1995. جماعي : محمد العروسي المطوي (دراسات وشهادات). - دار الغرب الإسلامي، بيروت 1992.

8) من حديث مع عمر بن سالم. - في : مجلة «المسار»، جوان 1992، استغله أحمد ممّو في : البعد النضالي في روايات محمد العروسي المطوي. - في : مجلة «قصص»، جويلية - سبتمبر 2008، ص 107 - 113.

9) ط. 1/ دار المغرب العربي، سلسلة كتاب البعث، تونس 1956، ط 2/ تونس 1981.

10) ط. 1/ دار بوسلامة، تونس 1964.

11) ط.1/ الدار التونسيّة للنشر، تونس 1967.

12) مولود بتستور في 4/ 1/ 1929 ومتوفى بالكرم في 22/ 11/ 2004. من رجال التعليم بتونس وليبيا. عرّب قصصا وألف أخرى، منها «فتاة سبيطلة» و«ثورة الجبل» (تونس 1993، تقديم أ. الحمروني). انظر عنه : الحمروني (أ.) : محمد بن شعبان أديبا. - في : المجلة الصادقية، ع 41، أفريل 2006، ص 29 - 31.

13) مولود بقفصة في 13/ 4/ 1930، من رجال التعليم والثقافة. له : أرجوان، نوافذ الزمن، الفرجة من الثقب، سطوح الغسيل، قنديل باب منارة. . . وقصص للأطفال. أمّا أقصوصة «سنبني عشّنا بتستور» فقد نشرها في نشريّة مهرجان المالوف سنة 1969، ص 30 - 42 وأعاد نشرها في مجموعة «قنديل باب منارة». - سيراس، تونس 1993، ص 161 - 205 بتصرف وبعنوان «مرجان تستور». وأمّا «عقود تونسية» فكانت مرقونة بعنوان «طرائد الساف» وهي حوليات قصصية عددها 120 من سنة 1853 إلى سنة 1973 في عدة أجزاء وأقسام. أوّلها «سبحة الباي» (1853 - 1867 م) والقسم الأوّل من هذا الجزء الأوّل بعنوان «عهد الأمان» (1853 - 1857 م) وقد أصدره على نفقته (تونس 2007 في 433 صفحة متبوعة بالهوامش). وموضوع اهتمامنا، أي الهجرة الأندلسية الأخيرة وتأسيس تستور، في الصفحات 18 - 22 بالنسبة إلى المطبوع المتوفر لدينا، أي ما يوافق الصفحات 12 - 14. والله أعلم بما سيطبع من هذه الحوليات العجيبة التي أقدم المؤلف على نشرها على حسابه الخاص بعد أن تراجعت دار سيراس عن طبعها حسب سابق علمنا وإشارتنا في كتابنا : بلاد باجة. - دار سحر، تونس 2007، ص 102، الهامش. انظر عنه : عجينة (بوراوي) : محمد المختار جنّات أحد مؤصّلي الرواية الواقعية التاريخية والأقصوصة الاجتماعية. - في: مجلة «قصص»، ع 134، أكتوبر - ديسمبر 2005، ص 67 - 73، بلحاج نصر (عبد القادر) : محمد المختار جنات / تحدّي المبدع. - في: مجلّة «قصص»، أكتوبر 2005، ص 61 - 66.

14) مولود ببنزرت في 5/ 7/ 1933. اشتغل في التعليم والثقافة والنشر. له : ظلال على الأرض، مربعات بلاستيك، عليسة أسطورة قرطاج، حبّ الزمن المجنون، قبة آخر الزمان، بحر هادئ. . . سماء زرقاء، تغريبة أحمد الحجري.

15) المدينة للنشر، تونس 2003.

16) دار الجمل، ألمانيا 2006.

17) الحمروني (أ.) : التاريخ في رواية «قبة آخر الزمان» لعبد الواحد براهم. - في : الحياة الثقافية، ع 156، جوان 2004، ص 143 - 145.

18) ط. الدار البيضاء 1987، مدريد 1997.

19) الحمروني (أ.) : المواقع والمعالم في الرواية التونسيّة / عبد الواحد براهم أنموذجا. - في : الحياة الثقافية، ع 166، جوان 2005، ص 33 - 44.

20) الحمروني (أ.) : بلاد باجة. - دار سحر، تونس 2007، ص 104 من فصل : تستور بأقلام روائية، ص 101 - 111 (مقارنة بين عبد الواحد براهم ومحمد المختار جنات).

21) ولد ببومرداس (ولاية المهدية) في 25/ 10/ 1937 وتوفي بتونس في 8/ 6/ 2008. متحصل على شهادة التحصيل من جامع الزيتونة سنة 1958 وعلى الإجازة في التاريخ والجغرافيا سنة 1962. باشر التدريس ثم كلف بالإدارة من سنة 1969 إلى سنة 1997 تاريخ تقاعده. اهتم بالتاريخ انطلاقا من اختصاصه فيما كتب من المقالات والمسرحيات والقصص القصيرة وخاصة منها الموجهة للشباب ضمن سلسلة أعلام بلادي. له :

ملاحظات للزمن الآتي (قصص). - د. ن. ، تونس 1985، حقائب العمر (قصص). - دار شوقي، تونس 2002، إلى أن تشرق الشمس (قصص). - دار شوقي، تونس 2005.

22) أسد بن الفرات. - ط. 1 / الدار التونسية للنشر، تونس 1969، ط 2/ دار شوقي للنشر، تونس 1997، ط 4/ نفس الناشر، 2001، في 55 صفحة.

- المعزّ لدين الله الفاطمي. - ط. 1/ د. ت. ن. ، تونس 1970، ط2/ دار شوقي، تونس 1999، ط. 3 / نفس الناشر، 2001، في 72 ص.

- المستنصر بالله الحفصي. - ط. 1/ الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ط.2/ دار شوقي، تونس 1999، ط. 6/ نفس الناشر، 2001، في 55 ص.

- عليسة تاج قرطاج. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 1997، ط. 4/ نفس الناشر، 2000، في 48 ص.

- حنبعل صقر قرطاج. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 1998، ط. 5/ نفس الناشر، 2002، في 71 ص.

- عقبة بن نافع. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 1999، في 56 ص.

- عبد الرحمان بن خلدون. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 1999، ط.2/ نفس الناشر، 2000، في 76 ص.

- خير الدين التونسي أبو النهضة. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 2000، ط. 2/ نفس الناشر، 2001، في 79 ص.

- الطاهر الحدّاد. - ط. 1/ دار شوقي، تونس 2003، في 56 ص.

23) مولود بتبرسق في 13/ 9/ 1939. أستاذ بالتعليم الثانوي ومدير معهد متقاعد. له : سوق العين (سيرة روائية). - تونس 2004 (تقديم أ. الحمروني).

24) مولود بصفاقس في 22/ 1/ 1949. موظّف وعضو نادي القصة وأسرة تحرير مجلة قصص. له من المجموعات القصصيّة: كل شيء يشهق. - الأخلاّء، تونس 1982 ؛ الأشكال تفقد هويّتها. - دار سحر، تونس 1995 ؛ الأقنعة المنحطة. - سيراس، تونس 1997 ؛ حكايات من زمن الأسطورة. - دار سحر، تونس 1999 ؛ حدث ذات ليلة. - دار سحر، تونس 2003، ومن الروايات : ليالي القمر والرماد. - الأخلاّء، تونس 1986 (فائزة بجائزة علي البلهوان لبلدية تونس سنة 79/ 1980) ؛ الصرير. - دار سحر، تونس 1997 (فائزة بجائزة ابن رشيق لاتحاد الكتاب التونسيين سنة 1995) ؛ الرسم على الماء. - دار سحر، تونس 2004 (فائزة بالجائزة التقديرية للكومار الذهبي سنة 2005) ؛ النزيف. - دار سحر، تونس 2007 ؛ رجل الأعاصير. - دار سحر، تونس 2008، ومن الدراسات : مطارحات أدبية. - منشورات نادي القصة، تونس 1999.

25) الفرشيشي (هيام) : التاريخ والأسطورة في رواية «ليالي القمر والرماد» للناصر التومي. - في : الملحق الثقافي لجريدة الحرية 9/ 10/ 2008، ص 7.

26) مولود بدار شعبان الفهري في 5/ 3/ 1948 وموظّف بالوزارة الأولى. له من الروايات : المملوك. - تونس 1985، باب العلوج. - تونس 1986، الموريسكية. - تونس 1989، الأندلسية. - تونس 1990، رحمانة. - تونس 2001، باب الفلّة. - تونس 2005، الغروب الخالد. - تونس 2007.

27) من أقدم ما كتب في موضوع الرواية التاريخية في تونس : الكعاك (عثمان) : الرواية التاريخية وأثرها في مستقبل أدبنا. - في : جريدة «الزمان» 8/ 12/ 1938، ص 3.

ومن أحدث ما كتب : ممّو (أحمد) : المقاربة التونسيّة لكتابة الرواية التاريخية. - في : مجلّة «قصص»، ع 147، جانفي - مارس 2009، ص 65 - 88. وقد اطلعنا عليه بعد إتمام عملنا وتقديمه للنشر، دون استفادة.

للتوسع والمقارنة مع الرواية التاريخية الأجنبية انظر : LUKACS (Georges) : Le roman historique. – Paris 1937.

قراءة في كتاب : «الرّواية العربيّة ورهان التّجديد» (*) للدكتور محمد برادة

محمد سيف الإسلام بوفلاقة / جامعي، الجزائر

يعتبر الدكتور محمد برادة من الأسماء الروائية، والنقدية المؤثرة بشكل بارز في المشهد الأدبي العربي، فهو واحد من الباحثين المتميزين الذين جمعوا بين الإبداع الأدبي، والبحث الأكاديمي، والترجمة، أثرى المشهد الثقافي العربي بغزارة إنتاجه، وتعدد اهتماماته في مجالات شتى من بينها: البحث التربوي، ومناهج التدريس، وقضايا النقد الحديث، إضافة إلى انشغاله بقضايا الرواية العربية، والمناهج النقدية الحديثة، وكتابته للقصة القصيرة، والرواية.

من خلال كتاب «الرواية العربية ورهان التجديد» يقدم الدكتور محمد برادة مجموعة من الرؤى، والأفكار الجادة، والمتميزة التي تهدف إلى استقراء واقع الرواية العربية، واستشراف آفاقها المستقبلية، وتعقب رهانات التغيير في تقنياتها السردية، وطرائق بنائها، وموضوعاتها.

نحو إعادة صوغ الإشكالية :

يستهل الدكتور محمد برادة كتابه بمدخل متميز تحت عنوان: «الفورة والتراجع في الإبداع العربي الحديث: نحو إعادة صوغ الإشكالية»، قدم فيه رؤية تحليلية معمقة تتصل بإشكالية حجم الإبداع، وعلاقته بأسئلة المجتمعات العربية، حيث يشير إلى عدم توفر تخصصات تهتم بسوسيولوجيا الأدب والفن في الحقل الأكاديمي، والثقافي، ولاسيما فيما يتعلق بالإنتاج، والاستهلاك، وتقديم نسب، وإحصائيات عن عدد المتلقين، والقراء، وكذلك عن الموضوعات التي تحظى بالاهتمام، والرواج، وتثير الجدل، فعدم وجود هذه الدراسات يقود الباحث إلى نزعة افتراضية، ويفتح المجال لإثارة جملة من الأسئلة الانطباعية، التي قد تذهب إلى المبالغة والتضخيم في حجم ودور الإنتاج الفكري، والإبداعي، أو تنزع نحو التقليل، وذلك ارتكازاً إلى مقاييس مضنية، وغير واضحة المعالم، ويذكر الدكتور برادة أنها غالباً ما يكون وراءها مقارنات غير مبررة مع إنتاجات عالمية.

والجانب الآخر الذي يذكره الدكتور محمد برادة ترديد أسئلة تكون صادرة عن افتراضية شبه مسلم بها، ترى أن الوظيفة التي ينهض بها الإبداع، والأدب، والفكر بصفة عامة هي التعبير عن قضايا، وتحولات المجتمع العربي في جميع المجالات، وهذا الطرح التقليدي يؤدي إلى ضياع المفاهيم والمصطلحات، مما ينجم عنه اللجوء إلى تقديرات وتخمينات انطباعية.

يشير المؤلف إلى أن غرضه من هذا التحليل ليس تقديم إجابات، أو تصويب الانطباعات المنتشرة، وإنما هدفه السعي إلى إعادة صوغ إشكالية حجم الإبداع،

وعلاقته بأسئلة المجتمعات العربية، وذلك حتى يتم تأطير هذا الموضوع، وتفكيك الأحكام شبه الجاهزة التي تظهر كلما طرحت معضلة الإبداع للنقاش.

ولتحليل هذه القضية ركز المؤلف على ثلاث قضايا رئيسة هي:

- كيف نقيس الانخفاض والفورة.
- الإبداع والتعبير عن المجتمع.
- إعادة صوغ الإشكالية.

ينطلق الدكتور محمد برادة عند مناقشته للقضية الأولى من سؤال عام، وهو: هل انخفضت فورة الإبداع العربي في مجال الفكر بشكل عام، والإبداع بشكل خاص؟

ولتوضيح هذه المسألة استحضر لحظات بارزة في مسار الفكر والإبداع خلال الستينيات، والسبعينيات من القرن الماضي، وأشار إلى ثلاث منارات جاذبة في تلك الفترة كانت لها أصداء واسعة في الحقل الفكري، والإبداعي العربي هي الماركسية، ووجودية سارتر، وكتاب: «معذبو الأرض» لفرانز فانون، الذي اقترن بالثورة الجزائرية، وكشف عن تفكير جديد.

وقد عرفت الفترة الممتدة مابين: 1950 و1970م تناميا في حجم الإنتاج الفكري، والإبداعي، واقترن التلقي بخطاب نقدي واسع، كما توطدت الصلة بين الهم الأدبي، والاهتمامات السياسية، في حين أن إنتاجات ما بعد سنة: 1967م، بلورت عدة تحولات، وتغيرات في المسار الإبداعي، والفكري، وفي العلائق بين الثقافي والسياسي، كما أن هناك لحظات أخرى لفورة الإبداع العربي منذ الثمانينيات ظهرت في دفق إنتاج روايات الشباب، وقصيدة النثر، وكتابات المرأة الجريئة وغيرها.

عند معالجة المؤلف لقضية الإبداع والتعبير عن المجتمع العربي لفت الانتباه إلى غياب إحصائيات تفيد القارئ، وتجعله يكون فكرة عن الطريقة التي يتم بها تلقي مختلف أشكال الإبداع، وما يمكن الاعتماد عليه هي القراءات النقدية التي تقدم ردود فعل عما أثاره الإبداع لدى المتلقي العربي الممارس لنقد الأدب، والفنون، ويعرض المؤلف رؤية المفكر الدكتور عبد الله العروي، على اعتبار أنه قدم انتقاداً هاماً للإبداع العربي المعاصر انطلاقاً من تصور فلسفي نقدي متكامل، وذلك في كتابه: «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» الذي صدر سنة: 1967م، رأى فيه أن قصور التعبير الأدبي بعيداً عن الشعر ناتج عن غياب وعي نقدي للأشكال التعبيرية الجديدة، ويرى المؤلف أن الإبداع العربي خلال الأربعين سنة المنصرمة تجدر أكثر في المجتمع المدني، وذلك على اعتبار أنه يعبر عن النزعة التحررية الانتقادية، كما أنه يوصل صوت الذات المتمردة، ويكشف النقاب عن تناقضات السلطة، ويذهب المؤلف إلى أن منجزات الإبداع الأدبي تسجل تحولاً نوعياً على مستويين:

-الحرص على توفير عناصر شكلية وفنية تحقق خصوصية الخطاب الأدبي، وتميزه عن الخطاب البلاغي المتخشب المستخدم في غسل الأدمغة، وتسطيح العقول.

- ارتياد مجالات، وفضاءات كانت شبه محرمة، وإعادة بناء عوالم شعرية، وتخيلية، وسردية تبعث وعياً نقدياً عميقاً وجريئاً.

وبالتالي فإن الإبداع العربي يندرج في إطار عوامل فاعلة تسعى إلى مجاوزة الوعي القائم، وتعويضه بوعي ممكن يوجد في قوى المجتمع المدني، وطلائعه المختلفة.

وقد رأى المؤلف عند معالجته للقضية الثالثة أن الإشكالية في العالم العربي مزدوجة الحدين، حالة التداعي، والتدهور السياسي والاجتماعي، وحالة توغل العالم في أزمة اقتصاد، وقيم وثقافة، وهذا ما يقتضي وجود حركة اجتماعية تاريخية تقوم بقلب تربة المجتمعات العربية، وتبني مشروعاً للمستقبل يحرر المواطن، ويحمي حقوقه، ويؤهله لمجابهة الغد.

الرواية والكتابة : إعادة تحديد وتـميز:

سعى المؤلف إلى إعادة تحديد، وتميز مفهوم الكتابة، وذلك حتى يتسنى له تجلية العلاقة بين الرواية والكتابة،

وقد قدم في محاولته هذه مجموعة من الرؤى المتميزة، وقام بتقسيم موضوع«الرواية والكتابة»إلى ثلاثة عناصر رئيسة هي:

- مفهوم الكتابة واجرائيته في هذا السياق، فالكتابة هي مجال فيه يتجلى وعي الكاتب بمختلف الأجناس الأدبية، وكذلك بوظيفة اللغة والشكل في تحريك، وتغيير المقاييس الجمالية، وهي أقرب ما تكون إلى استراتيجية الكاتب في اتخاذ موقفه من عصره، ومجتمعه عن طريق تأويل القيم من زاوية تُزاوج بين توضيع الذات، وتذويت المجتمع بين التمثل الواعي، ومكنونات اللاوعي.

وبالنسبة لاستقلالية النص الروائي وتذويت الكتابة، فالقيمة الرئيسة للرواية العربية تتمثل في ربط كتابة الرواية بإسماع صوت الفرد العربي، وهذا ما يُطلق عليه اسم: «تذويت الكتابة»، ويشير المؤلف إلى أن صوت الفرد العربي ظل لأمد طويل غائباً، ومضيعاً في ثنايا اللغة الرسمية المتخشبة، والخطاب الإجماعي، بيد أن الأدب العربي الحديث هو الذي أتاح له العودة إلى الساحة من بوابة الرمز.

وفي النقطة الأخيرة التي عنونها بـ: «الكتابة والانتماء إلى الفضاء الأدبي العالمي»، رأى أنه على الرغم من الشروط الموضوعية التي تعرقل ارتياد الرواية العربية إلى الفضاء العالمي، إلا أن استحضاره، وذكره أضحى ضرورة ملحة بغرض تعميق العلاقة بجمالية الرواية، وفكرها في سياق عربي تحفّه الكثير من المخاطر.

وفي ختام مناقشته لقضية إعادة تحديد وتميز الرواية، والكتابة قدم الدكتور محمد برادة مجموعة من الملاحظات الهامة التي استخلصها، ومن أبرزها أن الرواية العربية استطاعت أن تُحقق تراكماً ينطوي«على منجزات نصيّة تحتفل بالكتابة، وتشتمل على مقومات جمالية ودلالية ترتقي إلى مستوى الفضاء الأدبي العالمي.

- في المقابل، هناك منافسة قوية للرواية الاستنساخية المسايرة لذوق الباحثين عن التسلية، والترفيه، تسندها سوق الثقافة الرّبحية، سواء في الفضاء العربي أو على مستوى العالم، ولذلك فإن مواجهة هذا النوع من الرواية تقتضي شحذ الفكر النقدي والجمالي لدعم الرواية القائمة على كتابة التحويل والتجريب.

- يكتب الروائي العربي اليوم من داخل مجتمع يكُف عن التدحرج نحو الانحدار والانغلاق، محاصراً بأنظمة لا ديمقراطية، ومن ثم فإن كتابته تكتسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس، وتُسعف على صوغ أسئلة جذرية بحثاً عن مستقبل.

- لا يمكن إتخاذ الخصوصية تعلّة للإعراض عن التطلع إلى معانقة الفضاء الأدبي العالمي الذي ينجز صوغاً جمالياً لأزمة الفرد والمجتمع والحضارة، ويبلور قيماً تناهض الاستلاب، ومنطق الاستهلاك والفرجة. ذلك أن جنس الرواية يندرج في ميراث جميع الثقافات، ويتغذى من إضافات مختلف الروائيين على اختلاف العصور، ومن دون تمييز» (ص: 40 وما بعدها).

عن التجدّد الروائي:

التزم المؤلف برؤية تحليلية شاملة ومعمقة لإشكالية التجدد، والتجديد الروائي، حيث تتبع أسئلة الكتابة الروائية بعد سنة: 1967م، فهذه السنة تعتبر تكريساً لانشقاق الرواية العربية عن الخطاب القديم، واللغة المتخشبة، وبعد أن ناقش في مدخل دراسته مصطلح الرواية الجديدة، والتجريب، والتجدد، قدم مجموعة من الأفكار المتميزة عن المكونات الشكلية، والدلالية المهيمنة، ويذكر الباحث أن للشكل أهمية في ضبط دلالة النص، وضبط لعبة الإضاءة، والتعتيم، وكذلك في استدراج القارئ إلى الاقتراب من دلالات معينة، وقد توقف المؤلف مع أربعة مكونات رئيسة هي: تشظي الشكل والكتابة في صوغها الأدنى، وتهجين اللغة، ونقد المحرمات: الجنس والدين والسياسة، وتذويت الكتابة.

وبالنسبة للمعرفة في الرواية الجديدة، فلا ريب في أن كل رواية ترتكز على معرفة معينة، وهي العنصر الذي يحدد

خلفية النص، ومقاصده، وعلاقته بصوغ الرؤية للعالم، كما أن المعارف التي تنقلها الرواية تتسم بالتنوع، وتتوزع بين مجالات متعددة، وقد استطاعت الرواية العربية على مدى مائة عام من عمرها أن تقدم معرفة لها خصوصيتها سواءً فيما يتعلق بتكون المجتمعات العربية الحديثة، وتفاعلها مع الأحداث السياسية والاجتماعية، إضافة لما يندرج في إطار انتقاد المواقف والمعتقدات المنحرفة.

وما تتميز به المعرفة التي تحملها الرواية، وتختلف به عن سواها من المعارف المتداولة أنها تقوم بربط المعرفة بالتخييل، والوصف، والسرد، كما تعيد تشخيصها، وذلك من خلال مناخات، وفضاءات تضفي النسبية والحيوية على المعرفة المؤطرة لمسار السرد الروائي.

أما الرواية الجديدة المكتوبة خلال العقدين الأخيرين، فمجالها المعرفي يتعلق بإبراز التصنيفات الاجتماعية التي نجمت عن اتساع المدن، وظهور الفوضى والعشوائيات في التخطيط الحضري، وهذا ما تجلى في عدد لا بأس به من النصوص الجديدة، وظهرت فيها مشاهد استحضرت البؤس، والعنف عند فئات واسعة من الناس المهمشين الذي انقطعوا في انتمائهم إلى مجتمعهم، وهي لا تهدف إلى تقديم حلول للمعضلات المستفحلة التي تستوحيها، وإنما تهتم بصوغ أسئلة جديدة، وجريئة استناداً إلى توظيف فضاءات الهامش، وصراعات المواطن ضد السلطة، ومن بين النماذج التي ذكرها المؤلف عن هذه الروايات التي تحمل معرفة نوعية تسعف على الغوص في المتاهات المجتمعية والفردية، رواية«تغريد البجعة» لمكاوي سعيد، و«دع عنك لومي»لخليل صويلح، و«طفل شقي اسمه عنتر»لمحمد توفيق، و«فاصل للدهشة»لمحمد الفخراني.

يشير المؤلف عند حديثه عن تجدد الرواية، وتجليات القطيعة إلى أن التجديد أو التجدد في المجال الأدبي لا يفترض حصول قطيعة تامة بين النصوص التي كونت الذخيرة المتحققة عبر العصور، وإنما التجدد يقع عن طريق استحضار تبادل التأثير، وردود الفعل، وكذلك عن طريق افتراض انتقالات، وارتدادات، وتحول القضايا من المركز إلى الهامش، والعكس بالعكس، كما أن التجدد لا يمكن أن يُعلن عن نفسه إلا في إطار النسبية، وبروز زوايا على حساب أخرى، والتجدد لا بد أن يُلتمس في البدء في استراتيجية الكتابة، وفي تفاعلها مع الحياة المجتمعية، وفي طموحات الذات من أجل التحرر من الإرغامات، والقطيعة الكاشفة لهذا التجدد تظهر بشكل أساس في اللغة، والشكل، ونوعية التخييل، وفي مختلف مكونات النص التي يعتمدها الروائي ليبتعد عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم، وذلك بهدف إيجاد عناصر قادرة على تمثيل مستجدات الحياة، وصيرورة العلائق.

لم يكتف المؤلف بتقديم رؤية نظرية، وحسب، بل إنه قدم مجموعة من القراءات لنصوص روائية ظهرت في العقدين الأخيرين، ورصد في قراءاته: السرد، والتيمة، والشكل، واللغة، والمتخيل، وكما وصف قراءته فهي قراءة بانورامية تركز على عناصر شكلية، وأخرى دلالية، بيد أنها تسمح بالوقوف على المؤتلف، والمختلف في نماذج روائية جديدة أثارت انتباه القراءة النقدية، وهي: «كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب»لعدنية شبلي، و«دع عنك لومي»لخليل صويلح، و«فيلسوف الكرنتينة»لوجدي الأهدل، و«إنجيل آدم»لمحمد علاء الدين، و«بمناسبة الحياة»لياسر عبد اللطيف، و«أصل الهوى»لحزامي حبايب، كما أشار المؤلف إلى بعض الروايات الأخرى التي توفرت على خصائص تتشابه مع هذه الروايات.

في تقييم الرواية :

يتساءل الباحث عن كيفية إعادة تحديد مقاييس، أو تصورات جمالية لتقييم الرواية، والتمييز بين نماذج مختلفة، وذلك دون اللجوء إلى الإقصاء، أو الأحكام المسبقة؟

ويرى بأن هذا السؤال هو أول سؤال يواجه الناقد في ضوء الكثير من التحولات التي عرفتها الرواية إنتاجاً، واستهلاكاً، والدافع إلى الانطلاق من هذا السؤال أن نقد الرواية العربية كثيراً ما تغاضى عن بعض الإنتاج الروائي على اعتبار أنه سطحي، أو أنه يتقصد دغدغة

عواطف القراء، ويذهب إلى أن هذه الثغرة في جدار النقد العربي، تعود إلى عدم الاهتمام بسوسيولوجية الأدب، ولا بالدراسات الميدانية التي تتعرف على نوعية القراء، وأذواقهم، وانتماءاتهم الاجتماعية، ومستوياتهم المعرفية، والجمالية التي تُوجه قراءاتهم، وكذلك فالنقد لم يركز اهتمامه على أنماط من الرواية تحظى نسبياً بإقبال الجمهور كالرواية البوليسية، والخيال العلمي، وروايات التشويق، وعلى الرغم من الضحالة الفنية التي قد يتسم بها هذا النوع من الروايات، إلا أنها قد تدل على خريطة أدق لنوعية تأثير الرواية، ومدى حجمها في سوق الكتاب، وكذلك تبرز اتجاهات القراء وتوجهاتهم.

تقوم رؤية الدكتور محمد برادة في مسألة تحديد مقاييس تقييم الرواية على أنها تستدعي استحضار نماذج روائية عربية مختلفة مطروحة في السوق، وتنطوي على دلالة اجتماعية وفنية تستحق التحليل، كما أن تحديد المقاييس يفترض الأخذ في الاعتبار بروز حوامل جديدة في التعبير التواصلي والفني تكون لها تأثيرات جاذبة لدى الجمهور المتلقي، وقد عرف الحقل الأدبي منذ عقدين ظاهرة الكتاب الأكثر مبيعاً، والرواية الأكثر رواجا، وفي نظر المؤلف أن مسألة الرواية الأكثر مبيعاً، وما يلحقها من خصومات، وجدال تظهر جوانب من أزمة تقييم الرواية، وتؤكد على ضرورة إعادة النظر في مسألة التقييم، في إطار التحول الواقع في شروط الإنتاج، والكتابة، والتلقي، وفي هذا الشأن عرض المؤلف رؤية الناقد الدكتور جابر عصفور التي اقترح فيها مجموعة من المقاييس لتمييز الرواية الجيدة عن سواها، وهي أن يكون لها منحنى خاص يؤشر على تميز الكاتب في ممارسته لكتابة الرواية، وأن يحمل للمتلقي بصمة خاصة في إطار التيار الذي ينتمي إليه، إضافة إلى أن تبعث الرواية الرغبة في إعادة قراءتها، وأن يمتلك الشكل الروائي مرونة كبيرة تسمح أن يستوعب كل الأساليب، وقد أوضح نظرته للمقاييس المقترحة من قبل الدكتور جابر عصفور، بقوله «أجد أن هذه المقاييس التي يقترحها جابر عصفور إنما تكتسب قدرتها على الإقناع من النماذج الروائية التي يختارها، ويحللها وفق هذه الصفات التي لها طابع يتصل أكثر بالذوق الشخصي وثقافة الناقد. بينما المطروح في مسألة التقييم هو تحديد مقاييس، وتصوّر لهما كفاية نظرية تسمح بالتعميم، والتعرّف على القيم الفنية والرؤيوية التي تميز رواية عن أخرى استناداً إلى مفاهيم تأخذ في الاعتبار التراث الروائي الإنساني، وقيمه الكونية في ترابط مع خصوصية أسئلة الرواية العربية وسياقاتها المتبدّلة» (ص: 109).

ولا ريب في أن تقييم الرواية يغدو منفتحاً على جميع الابتكارات، ومتفهماً للتجدد الذي يفرضه السياق، وكذلك التفاعل مع مختلف منجزات الرواية العالمية التي تسعى إلى استيحاء الفضاءات والتجارب غير المسبوقة، وبناءً على هذا ترتبط مقاييس التقييم بمقاصد استراتيجية، وجمالية وهي التي يصدر عنها الروائي، وخلص المؤلف في ختام بحثه عن تقييم الرواية إلى أن استبدال سيرورة التقييم بالقيمة الثابتة يمنح تصوراً أوسع ودائرة أكبر لاختيار المقاييس، وكذلك انسجامها مع مستجدات النصوص الروائية، وبذلك يمكن أخذ تاريخ منجز الرواية العالمية في الاعتبار إضافة إلى مراعاة النسبية في التقييم، وبذلك يمكن التقاط المتجدد، وتجنب المقاييس التي تسجن التقييم في خانة الهوية المفترضة، ومن المفيد أن ينفتح نقد الرواية على وجود رواية عربية تكون أكثر رواجاً، وذات مستوى نوعي لدى الروائيين الشباب الذين هم في موضع، وسياق معرفي، وتواصلي يسمح لهم بالجمع بين القرائية الواسعة، والجودة الفنية، والعمق الدلالي.

قراءة في نصوص جديدة :

قدم الدكتور محمد برادة مجموعة من القراءات في نصوص روائية متميزة، بدءاً من رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» التي قرأها مركزاً على عنصرين: طرائق السرد، وشمولية الثيمات التي يُلامسها الكاتب، ففي دراسته لطرائق السرد ذكر بأن ما استرعى انتباهه أن تضعيف الأصوات الساردة، وتجريء المحكيات، والأحداث ساعدا في تحيين أسئلة تمتد في تاريخ سابق، كما أتاحا ربط الماضي بالحاضر، وذلك حتى يظل هناك تفاعل واستمرار بين عناصر مؤثرة في مصير الأشخاص، وفي

صياغة إشكاليات لامست المكونات التاريخية على المدى البعيد، وتخطت الظرفي العابر.

وبالنسبة لشمولية النص، فالرواية تؤشر على البعد الشمولي لموضوعها، بدءاً من البنية السردية، والحبكة الواصلة بين محكيات النص، ومن خلال مختلف الثيمات ذات الأبعاد الفكرية، والوجودية برز الطابع الشمولي لموسم الهجرة إلى الشمال، مما جعل منها محفلاً روائياً امتزج فيه الحياتي بالتأملي.

وفي قراءته لرواية: «القوس والفراشة» لمحمد الأشعري، تحت عنوان: «من التاريخ إلى الحب، ومن الإخفاق إلى مساءلة الذات» رأى بأنها قدمت صورة موفقة عن حضور المرأة، وواجهت مشكلاتها بشجاعة، وأنجزت جزءاً من المعادلة الصعبة التي ترى في الرواية فضاءً للمتعة، والمعرفة، وكذلك من حيث تقديمها عناصر ومحكيات، تسمح بقراءة ملامح من الواقع المتشابك الذي يحتاج إلى التخييل، واللغة النافذة، وهذا ما تمكن من تحقيقه محمد الأشعري بحسه المرهف، وقدرته على التحليل، والرصد، وملاحقة مختلف التحولات المتناسلة.

وعن رواية «دموع باخوس» لمحمد أمنصور ذكر المؤلف بأن صاحبها يُمعن في التجريب، وتوليف شكل يتضمن رواية داخل رواية، وإلى جانب نزعتها التجريبية تتسم بتعدد الأصوات، ومستويات اللغة، وهناك تجاور بين سجل أسطوري شعري، وآخر سياسي تاريخي، إلى جانب سجل تأملي عن الكتابة، وفلسفة الرواية.

أما رواية «استديو بيروت» لهالة كوثراني فميزتها أنها كتبت تجربة استمرار الحرب برؤية نفوس لها حساسية رقيقة مكنتها من التقاط اليومي، وكذلك مزج المعاش بالمتخيل، والتعلق بالحياة على الرغم من الرعب الذي يتهددها، وعلى الرغم من أن النص بُني على تعدد الأصوات فلا وجود لتضاريس لافتة بين مستويات لغة الشخصيات وقاموسها،

وخلص المؤلف إلى أن هالة كوثراني قدمت للقارئ نصاً يُزاوج بين المتعة والتحليل، ويبرز ملامح منسية من لبنان الذي يعيش دوماً في حالة ترقب، وتوجس، دون الاستغناء عن متابعة العيش، وابتداع قصص الحب والهيام.

وقدمت سامية عيسى في روايتها «حليب التين» نصاً لافتاً للنظر، من جانب قدرتها على السرد، ولغتها المعبرة وجرأتها وروايتها مؤشر على الانتقال من مرحلة رواية الأمثلة الثورية إلى مرحلة رصد الواقع الفلسطيني الراهن الذي يشوبه الكثير من الالتباس، والتداخل، والاختلاط في القيم.

ورأى أن رواية «أن ترى الآن» لمنتصر القفاش تعتبر نموذجاً جيداً بخصوص توظيف الحوار، والمحادثة الفرعية، وذلك في إطار يختلف عن البناء الروائي التقليدي، وأهميتها تظهر في مد جسور قوية بين الفعل والكلام، والاستبطان وتتميز بمحاولتها كتابة الذاكرة كتابة تبتعد عن المحاكاة الاستنساخية التقليدية، وتنحو كذلك نحو المزج بين الواقعي، والتخييلي، والمعاش الخارجي بحركات النفس الداخلية.

وقد ختم المؤلف كتابه بترجمة مجموعة من النصوص عن الرواية تحت عنوان: «كتبوا عن الرواية».

وما يمكن قوله في الختام إن كتاب: «الرواية العربية ورهان التجديد» هو عبارة عن معالجة متميزة لإشكالية التجديد في الرواية العربية، وذلك باعتبارها قضية رئيسة، وجديرة بالبحث والتنقيب كونها ضرورية لفهم واقع، وحاضر، ومستقبل الرواية العربية، وكذلك فهي لم تحظ باهتمام كبير من لدن مختلف الباحثين، والدارسين.

فكتاب الدكتور محمد برادة يعد استجابة موفقة، ومتميزة لمتطلبات المكتبة العربية، ولحاجة الباحث العربي، والقارئ الذي هو بحاجة ماسة لتقديم رؤى، وأفكار معمقة عن رهانات التجديد في الرواية العربية.

*) د. محمد برادة: الرّواية العربية ورهانات التجديد، منشورات كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، مايو، 2011 م.



الفنون التّشكيليّة تؤرّخ للثّورة التّونسيّة...

آمال قوبعة
باحثة / تونس



«contre poids» تنصيبة لهدى غربال المهيرير 180 x 120

أعمال متنوعة برؤى جديدة :

عاش بلدنا وشعبنا منذ سنة، أحداث ثورة تعدّ الأولى على مستوى الوطن العربي، ثورة شبيهة بفيلم خيالي حاول العديد تأويلها وتفسيرها وقراءتها من عدة جوانب إلاّ أننّا لا نجد تفسيرًا غير القول إنّ الله جلّ جلاله شاء فكان الانتقام من الظلم والطغيان في ظرف أيام. تأثرنا بهذه الأحداث أيّما تأثّر فطفت هذه التأثيرات من نجوى النفس إلى مسرح الحركة والجسد واللسان، عبّر كل بطريقته وتكلّم كل بأسلوبه وتوسّل كل واحد فينا وسيلة ولغة تعبّر عمّا يختلج في خاطره. وإن بدت كل الوسائل واللغات مجدية فلغة الفن التشكيلي من بين اللغات الشاهدة بامتياز على تاريخ الشعوب وحضاراتها وثوراتها منذ قديم الزمن منذ العصر الفرعوني والاغريقي... حيث صور الإنسان البدائي أنشطته وممارسته وكل مسيرته على جدران المعابد والصخور، فباتت راسخة في الأذهان وشاهدة على تطور البشريّة وتحوّل مدارات اهتمامه وفق التغييرات الطارئة على حياته الاجتماعية والفكرية والثقافية. وبذلك يمكن القول أنّ الفن من بين أبرز العناصر المؤسسة لثقافة المجتمع وهو ما أكدته آن أرون بقولها «أنّ الجدل حول الثقافة يلتزم الأخذ منذ البداية بظاهرة الفن لأنّ الأعمال الفنية هي الأشياء الثقافية بامتياز ولذا فالفن والثقافة وثيقا الارتباط...والتمييز بينهما ليس بالشيء المهم».

وبذلك فالفن شأنه شأن الأدب في التقائهما تحت دائرة الثقافة واتفاقهما على غاية الاتصال والتواصل ومبدأ البعث لرسالة جوهرها الإنسان وبالتالي كلاهما في حاجة إلى قراءة وتأويل كأفعال تثبت فعل التلقي وتدعم جسور التواصل بين المبدع والقارئ بين الفعل والمفعول من أجله.

هذا ما يمكن أن تفسره لنا الأعمال التشكيلية التي حاولت من خلال وسائطها التقنية المختلفة تبليغه على مدار هذه السنة من قبل عديد الفانين الذين حاولوا تأريخ الثورة التونسية من موقعهم كفنانين وكشهود عيان على هذه الأحداث. وبالرغم من وحدة الموضوع والمضمون فإن تنوّع الأفكار واختلاف الرؤى التشكيلية باقية لا محالة محافظة في أغلبها على الطابع الطريف والشكل المتجدد من خلال التوظيفات الطارئة على مستوى العناصر التشكيلية شكليًا وتركيبيًا وضوئيًا. اقتراحات فنية تحاول استنطاق الشكل والخط كمواد إبداعية تلد من رحم العجائن اللونية كالأكريليك أو الأكوارال في مجال الرسم أو غيرها من المواد المعدنية أو نسيجية توظف تشكيليا لتحوّل «ما هو مرئي مرئيا» على حد عبارة بول كلي بغاية تأريخ الثورة التونسية عبر مسحة فنيّة متجدّدة المظهر، بعد أن كان الفن خاصة على فترات طويلة مضطهدا ومستعمرا إيديولوجيا كغيره من الميادين تحت وطأة النظام السابق لتطغى عليه الألوان البنفسجية التي أصبحت ترمز إلى الظلم والاستبداد في حين أنّ الفن قوامه التحرر من كل قيد.

هذا الاستبداد الذي تسرّب إلى مؤسساتنا ومعاهدنا



صورة بعنوان «Révolution wall» لوسيم غزلاني 200x50 صور فوتوغرافية مزدوجة



«union universelle» لزياد بن ميلاد بتقنية الفوتوغرافية

وجامعاتنا وتظاهراتنا الثقافية والشبابية والفكرية ليشّل نشاطنا كمجتمع حر ومبدعين أحرار، وهو ما ينفي قيمة الإبداع حسب رأي الكاتب عز الدين المدني الذي كتب «كلمات حول إشكالية الإبداع» تلخّص مبادئ الإبداع فجاء على رأس هذه المبادئ ضرورة أولوية التحرّر من القيود الإيديولوجية ليستقيم مفهوم الإبداع فقال «لا يخضع الإبداع الفكري والأدبي والفنّي للإديولوجيات السيّاسيّة والدينيّة والاجتماعية. وإذا ما خضع فإنّه يغدو بلا قيمة ذاتية، فقيمته - إن كانت تتأتى حينئذ من الإيديولوجية التي خدمها وصار مشهورا بها لا من قيمة الذاتيّة الجوّانية. وقيمته هذه هي الأساس والجوهر والبداية والنهاية» (1).

أمّا اليوم فتنقشع الغمامة عن كل الميادين، فيأتي الفن التشكيلي مؤرخا ومعبّرا عن هذه الحرية بأعمال تستلهم عناصر زمكانها (الزمان والمكان) من مشاهد عشناها في فترات حرجة لتذكرنا بمواقف بقدر ما هي جريئة بقدر ما هي صعبة ،لأنّها تجهل المستقبل وتعزم على رسم أقدارها بأيديها وتصرّ على تغيير ماض أرهقها وافتعل سلبا فيها.

دور المتلقي :

إن كانت الصورة التشكيلية حاملة لوسائل تقنية مختلفة من نحت مثل منحوتة «البرويطة» التي أقامها الفنان النحّات الصحبي الشتيوي مؤخرا بمناسبة الاحتفال بالذكرى الأولى للثورة وكرمز للشذرات الأولى التي اندلعت عنها الثورة هذا إلى جانب منحوتات أخرى ذات منحى تشخيصي تجريدي ليسر البحريني، أوعبر

التقنية الفوتوغرافية للوسيم الزغلاني وزياد بن ميلاد أو التنصيبة التي أقامتها هدى غربال المهيري أو تنصيبة ليلى الشرفي التي عمدت من خلال تمثيل لعبة السياسة «لعبة الشطرنخ» لتنقد من خلالها الوضعية السياسية وتأزمها خاصة في فترة ما بعد الثورة ،هذه الأعمال الفنيّة والأسماء المبدعة الجديدة في هذا العالم الفني شاركت على المستوى الوطني والعالمي، أتت بغاية التعبير عن الثورة التونسية وتأريخها شأنها في ذلك شأن الكتابة حيث تظلّ الصورة والكلمات علامات تدرك ،عبر التأويل السيميولوجي هذا العلم الذي أخذ أصوله مع شارل ساندرس بيرس وفردينون دي سوسير، على كونها دوّال حاملة لمعنى أو لرسالة أي أنّ غايتها التواصل مع الآخر وتعبير عمّا هو ما بالفكر إلى الفكر.

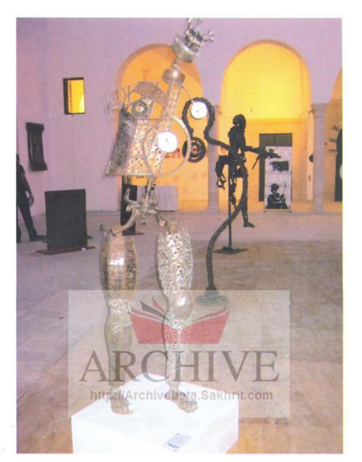
وبذلك يمكن القول إنّ الصورة والكلمة شكلان من التعبير يتعادلان على كفتي ميزان المعنى أو ما يسمى بالمداليل التي تسعى إليها الدوال لخدمة فكرة معينّة.

وهنا كانت حاجة الصورة إلى التحليل والتأويل عبر فعل التلقي والقراءة، فلا يكفي التوقف عند الصورة والإعجاب بها وإنّما هي بحاجة إلى الدخول في عالمها عبر عمليتين أساسيتين دعا لهما رولان بارت في تحليله للبنيوية النقدية وتتمثلان في «التفكيك وإعادة التركيب».

على هذا الأساس تظل الصورة التشكيلية شأنّها شأن الصورة الأدبية، التي وردت خاصة في تحاليل غاستون باشلار، عملا إبداعيا مرتهنا إلى القراءة التفكيكية والتحليلية لإعادة إنشاء جملة من المفاهيم، ولا يتّم ذلك



«Echiquier politique» تنصيبة لليلى الشرفي



منحوتة ليسر البحريني بالقطع الميكانيكية المستعملة / 50/ 40/ 185 «l'homme machine»

إلاّ من خلال أساليب بنيوية تنطوي تحت إطار الخطاب النقدي الذي يعبر عن وظيفة الناقد التشكيلي باعتباره الأقرب للمعطى وللفكر التشكيلي من خلال أسلوبه وطرقه التأليفية للتعبير عن الممارسة التشكيلية في إطارها الاجتماعي والثقافي والنفسي عبر آلياته الثقافية والمعرفية بتاريخ الفن وتطوراته على مستوى الشكل والمضمون.

لكن في توجهنا للمتلقي المتكوّن علميّا والمثقف العارف بشؤون الإنشائية للعمل الفني لا ننفي دور المتلقي أو المشاهد العادي بل نؤكد على دوره في العمل الفني «ففعل الفنان، حسب فلسفة ميكال دوفرين في «فنومنولوجية التجربة الاستيطيقة»، ينتج عن تلقّ ما لأثره أو مستهلك صورة لأثره» (2)، فإدراك المشاهد للأثر الفني له عظيم الأثر على مسار التجربة الابداعية على الفنان «فظهور الأثر على السطح يجعله أثرا يوجد هنا أمام الإدراك، مؤثرا ومحركا له وللذوق عموما وفي مسار قد يبدو موازيا لمسار هيدغير يذكّرنا دوفرين بأنّه من الممكن أن نتعالى إلى الموضوع الاستيتيقي عبر الأثر

الفني لا لنفكر في وجوده أو في حقيقته فقط بل لندرك وجوهه الحسيّة والتي تعطي لإدراكي، ذلك التواصل بين اللون والغناء والترافق الموسيقي الذي أحاول أن أشغل به نفسي أن أدرك كل الفويرقات وأن أتبع كل تطوراته. ذلك ما يجعل الأثر ينفتح على إدراكي» (3). غير أنّ هذا التواصل الحسي والتعالي الاستيطيقي الحاصل إثر انفتاح إدراك المتلقي على الابداع الفني الذي ينشد به دوفرين وهيدغير كل فنان حسب رأينا يتطلب وعيا ونضجا ثقافيا وبصريا وفكريا تجهله بلداننا العربية بصفة عامة لا تونس فحسب، وربما بهذه الحجّة يمكن أن نفسر طغيان أسلوب فني على الساحة مثل طغيان الأسلوب التشخيصي على السوق الفني، لأنّ المشاهد الذي يمثل المقتني للوحات والموفر للجانب المادي يحبذ هذا الأسلوب عن غيره لأنّ من وجهة نظره في إحضار الشخوص على الفضاء الفني ظهور للمعنى في حين أنّ اللوحة مستقلة بذاتها ومن خلال عناصرها تكتسب مفاهيمها ورؤاها وقيّمها الخاصة، وتبعا للفكر السائد والخاطئ الذي يؤمن به المتلقي يغيّر الفنان من أسلوبه عن غير اقتناع ولكن لغاية إرضاء ذوق المتلقي. وإن كان موضوع تغيير التوجه الإبداعي ليس محور موضوعنا إلاّ أنّنا تطرقنا له عمدا لغاية إبراز الدور الذي يلعبه المتلقي والذي يبدو أكثر سلطة من دور الناقد المتخصص في التشكيل الفني، لنلفت انتباه القارئ إلى ضرورة التوقف عند هذه الإبداعات التشكيلية التي تحمل في جوفها رؤية خاصة ومعاني سامية أرادت أن تعبر عن الثورة من خلال لغتها الخاصة من خلال لغة الخطوط والغرافيزمات والألوان والمواد، فلم لا نستمتع بهذه اللغة مثلما نستمتع بالرياضة أو الموسيقى أو الرقص.



نادية الرايس « chant_contre chant »



« Reve_ollution » لعمر باي (تلصيق) (باستال)

هذه اللغة التي بدت قليلة الحظ بالمقارنة مع بقية الفنون. ليس على مستوى الإعلام السمعي البصري التونسي فحسب، الذي يتركه دائما منحصرا ضمن ملحق، وإنّما على مستوى الصحافة بصفة عامة فمن خلال مراجع وثائقية أفادنا بها المركز الوطني للتوثيق قمنا بترجمتها عبر جداول إحصائية (أنظر الجدول في الأسفل)، اكتشفنا مكانة الفن التشكيلي في الصحافة التونسية بصفة عامة (أي الدوريات والصحف الناطقة باللغة الفرنسية والعربية) فتبيّن لنا التراجع الملحوظ للكتابات الصحفية حول الفن التشكيلي. سنة تلوى الأخرى على مدار (2000- 2007) وهو ما يعكس حتما مكانة الثقافة الفنية لدى المجتمع لأن الصحف تعدّ من أكثر الوسائل الإعلامية انتشارا بعد التلفاز ولها سلطة على الرأي العام عموما ،وبذلك فضعف مكانة الفن في الصحافة يعني مستوى مكانة الفن في المجتمع على اعتبار أنّ المنظومة الثقافية التشكيلية منظومة متسلسلة ومترابطة من فنان إلى جمهور إلى ناقد تشكيلي أو صحفي. وهنا نتساءل لماذا هذا التراجع ولماذا هذا الإهمال ولماذا عندما نصبت منحوتة في شارع الحبيب بورقيبة أثارت الغضب والفضائح وإن كانت في الحقيقة قد تفصح عن جهلنا وضعف ثقافتنا وقصر أفقنا وعدم نضج نظرتنا. بينما في الغرب عندما ينصب عمل فني في فضاء أو محيط طلق يسجّل كحدث أو تظاهرة ثقافية هامة. لكننا في ذات الوقت نجد ذواتنا أمام مفارقة صعبة عندما نعيش هذا الموقف، حيث نلاحظ في السنوات الأخيرة ارتفاع المعاهد العليا

للفنون الجميلة متمركزة في عديد المدن التونسية إلى جانب المعارض الفنية الفردية والجماعية المتعددة، بالإضافة للتظاهرات الثقافية مثل مهرجان المحرس الدولي الذي عاد إلى نشاطه إثر الثورة بعد توقف دوراته لمدة سنوات، فضلا عن النشاطات العلمية والثقافية في إطار ندوات ومحاضرات إلاّ أنّها تبقى منحصرة في إطار أهل الاختصاص من مبدعين أكاديميين وهوّاة ونقّاد وعدد من الصحفيين الشغوفين بهذا المجال، في حين أنّنا نأمل خروج هذا الفن إلى الشعب ومشاركة الشعب فيه بصريا وحسيّا لإنماء ثقافتهم البصرية وتربية ذوقهم الجمالي الأمر الذي من شأنه أن يعطي الفنان شحنة كبيرة للإبداع والابتكار ،لكن نقول بلغة المتفائل ربّما تكون الخطوات المحدثة بعد الثورة وما نعيشه من أحداث ثقافية هي بداية خطوات نحو الرقي التشكيلي إبداعا وفكرا كما هي بداية خطوات للارتقاء والتحوّل على جميع الأصعدة ،وفي الغد يكون للفن التشكيلي مكانة أفضل خاصة عندما بشرنا بظهور بعض الصحف المعتنية بالإبداعات الفنية مثل جريدة الأسبوع الثقافي وعودة رواق الفنون لجريدة الصحافة ،فنأمل غدا أفضل وجمهورًا أرقى وأوسع ليشهد بأنّ الفن قد أرّخ . . .

السنة	عدد المقالات (الناطقة باللغة العربية)	عدد الصفحات	عدد المقالات (الناطقة باللغة الفرنسية)	عدد الصفحات
2000	39	152	35	52
2001	64	132	32	49
2002	55	83	56	138
2003	38	56	53	80
2004	39	49	21	34
2005	21	26	11	25
2006	20	16	15	26
2007	12	13	10	12

تثبت الإحصائيات تراجع نسبة النصوص المعتنية بالفن التشكيلي وهو ما يعكس نسبيا مكانة الفن في الصحافة التونسية وقد حصلنا على المراجع الوثائقية من المركز الوطني للتوثيق (جميع الدوريات الصحفية والمجلات التونسية الناطقة باللغة العربية)

الهوامش والإحالات

1) عز الدين المدني ،جريدة الأسبوع الثقافي العدد5، ص 3 جانفي 2012
2) محمد محسن الزارعي، الاستيتيقا والفن، على ضوء مباحث فينومينولوجية،محمد علي الحامي للنشر، 2003،ص135 .
3) Mikel Dufrenne, phénoménologie de l'expérience esthétique, T 1 Paris, PUF, 1953, p1

المقدّمة في علم الاجتماع الثّقافيّ
برؤية عربيّة إسلاميّة

محمود الذوادي/ جامعي، تونس

يتكون الكتاب من مقدمة وأحد عشرفصلا. يشرح المؤلف في المقدمة معاني الكلمات الواردة في عنوان كتابه. فكلمة المقدمة لها معنيان: لغوي وخلدوني. يفيد المعنى اللغوي أن هذا الكتاب يمثل بداية/ مقدمة لعلم الإجتماع الثقافي. وأما المعنى الخلدوني لكلمة المقدمة في عنوان الكتاب فيشيرإلى أن محتوى الكتاب يقدم أفكارا ومفاهيم ورؤى فكرية جديدة في علم الإجتماع الثقافي تكاد تشبه في جدتها ما نجده في الفكرالعمراني لمقدمة ابن خلدون. يعرف صاحب الكتاب علم الإجتماع الثقافي بأنه ذلك الفرع الجديد من علم الاجتماع الذي يدرس **الإنسان بصفته كائنا ثقافيا بالطبع**. وبالنسبة لكلمتي عربية وإسلامية في العنوان فالأولى تعني أن هوية المؤلف عربية والثانية تشيرإلى أن الأستاذ الذوادي يستعين برؤية قرآنية في تحليله لطبيعة الرموز البشرية/ الثقافة محورهذا الكتاب. وأعتقد أنه يصعب فهم مقولات فصول الكتاب دون الالمام الكامل بما جاء في مقدمة الكتاب أي في ما يسميه صاحب الكتاب **مقدمة المقدمة**.

انطلق الكاتب في الفصل الأول من التمييز خاصة بين مفهومي: علم اجتماع الثقافة Sociology of Culture وعلم الاجتماع الثقافي Cultural Sociology حيث ينظرهذا الأخيرإلى الثقافة كعامل مستقل مؤثر على غيره أما الأول فهو يعتبرالثقافة تابعة لغيرها من العوامل الأخرى في المجتمع. وهو تمييزلايكاد يوجد، مثلا، في علم الإجتماع العربي اليوم.

وبناء على مفهوم علم الإجتماع الثقافي ترى أطروحة الكتاب أن الجنس البشري له رموزبشرية يتميز بها بطريقة حاسمة عن الأجناس الأخرى وهي تتمثل في المنظومة الثقافية التالية: اللغة(المكتوبة والمنطوقة) والفكر والدين والمعرفة والعلم والأساطير والقوانين والقيم والمعايير الثقافية. وقد خالف المؤلف مدارس علم الاجتماع السائدة في نظراتها للإنسان فبين أن دراسة المجتمع لا يمكن أن تتم إلا بدراسة الإنسان ذي الهويته الرموزية التي تميزه عن بقية المخلوقات. فالتركيز على فهم الرموزالبشرية يمثل في نظرالأستاذ الذوادي عودة إلى ما يسمى في العلوم الاجتماعية **بالرجوع إلى الأساسيات** Return to Basics.

يخصص المؤلف الفصل الثاني ليبرهن أن الإنسان كائنٌ ثقافي قبل أن يكون كائناً اجتماعياً مؤسساً فرضيته هذه على استعمال منهجية العقل والنقل. فيفصل القول في تحليله العقلي لكي يبرزبالكلمة والرسم أن الرموزالبشرية تحتل مركز هوية الإنسان. كما يحاجج عن طريق النقل/

القرآن الكريم وذلك **بتأويل جديد خاص بالمؤلف** لكلمة روحي في الآية (فإذا سويته ونفخت فيه **من روحي** فقعوا له ساجدين) يفيد أن كلمة روحي في هذه الآية ينبغي أن تعني في المقام الأول منظومة الرموزالبشرية التي يؤكد التحليل العقلي مركزيتها في هوية الإنسان. يرى صاحب الكتاب أن مقولة مركزية الرموزالبشرية المطروحة في الكتاب مؤهلة لكي تؤسس **نظرية** باعتبار أن النظرية هي نسق من الأفكارقادرعلى تفسيرمجموعة من الحقائق والظواهر.

يشير المؤلف أن اللغة والدين هما أهم الرموزالبشرية لدى الإنسان. ومن ذلك تأتي قدرة أمم على السيطرة على أمم أخرى لتكون تابعة لها بالذات لغوياً وبالتالي ثقافياً. وأسقط هذه النظرة على **الاستعمار الفرنسي لمجتمعات المغرب العربي** الذي نجح في جعل تلك المجتمعات تابعة له عندما أزاح بكل قوة اللغة العربية (الأم) لتصبح اللغة الفرنسية وثقافتها هما المكون الأساس المهيمن على تلك المجتمعات بعد نصف قرن من الإستقلال.

أما في الفصل الثالث، فقد جادل الكاتب (بكل احترافية منهجية) تناول مدارس علم الاجتماع المختلفة للطبيعة البشرية التي تتجاهل مركزية الرموزالبشرية في هوية الإنسان، وعزز فكرته هذه بأبحاث لغوية كثيرة مثل التي قام بها العالم نعوم تشومسكي ورفاقه مؤكداً أن الإنسان كائن عاقل مفكر ولا يمكن أن يفكر بدون وجود رموز لغوية في المقام الأول.

وتأسيساً على مفهوم البحث الأساسي Basic Research جادل الأستاذ الذوادي الأطروحات المختلفة التي تقدم تصورات متعددة ضيقة للإنسان (الإنسان حيوان - الإنسان النبيل - والإنسان المستعمل للرموز...) وأكد أن كل هذه الرؤى تنظر للإنسان من زاوية بسيطة لاتصلح لحالة الإنسان المعقدة الأمرالذي يتطلب الإعتراف بأن **الرموزالبشرية** هي جزء مركزي في تلك **الطبيعة البشرية** المعقدة. إذن، فبدون إعطاء مكانة مركزية للرموزالبشرية في طبيعة الجنس البشري وبدون إضفاء معالم متعالية/ ميتافيزيقية عليها، تصاب النظريات النفسية والاجتماعية وغيرها بالقصور في دراستها لسلوكات الأفراد وحركية المجتمعات والحضارات البشرية.

يناقش المؤلف في الفصل الرابع موضوعي العولمة الثقافية وحوار الثقافات من خلال رؤية منظومة الرموز البشرية المطروحة في جوهر مقولة هذا الكتاب، مبتدئاً بالجدل حول تعريف العولمة. يميل الأستاذ الذوادي إلى تبني مفهوم **حوار الثقافات** لكونه أدق من نظيره حوار الحضارات متأثرا في ذلك بأطروحة" نظريته حول الرموزالبشرية. فطبق ذلك على واقع الحوار بين الغرب بالذات والعرب والمسلمين فوجد بأن عناصر التثاقف (اللغة / الدين / المعرفة) بين الطرفين لا تكاد تساعد على تثاقف إيجابي بين الثقافتين بسبب جهل الغرب للغة العربية وغيرها من اللغات الكبرى للعالم الإسلامي ونظرا أيضا لقصورمعرفة الغربيين بالدين الإسلامي. وفي المقابل، يعرف الكثير من العرب والمسلمين لغات الغرب وفي طليعتها الإنجليزية والفرنسية، من ناحية، ويعتقدون في المسيحية كدين لأهل الكتاب، من ناحية أخرى. فهذه العوامل **تجعل** الغربيين المسيحيين على مستوى الرموزالبشرية **أقل تأهلا** للإستعداد للحوارمع العرب والمسلمين. ويمثل التفوق العلمي للغرب على العرب والمسلمين عاملا إضافيا يزيد من استمرارية صراع الغرب مع ثقافة العرب والمسلمين بسبب أن العولمة الثقافية بين الطرفين تعمل لصالح الغرب المسيحي.

يؤكد الكاتب في الفصل الخامس أنه يحتاج إلى حزمة مفاهيمية لبناء نظريته وتوجهها تمهيداً لعرض النظرية بشكلها المتكامل في الفصل السادس. فطرح أربعة مفاهيم يقول إنه هو الذي ابتكرها من خلال الملاحظة المنهجية الميدانية وهذه المفاهيم هي: الرموز البشرية والتخلف الآخر والفرانكو أراب الأنثوية والإنسان كائن ثقافي بالطبع، وأكد أن هذه المفاهيم نمت معه عبر الزمن بين 1981 و1997. يتمثل ابتكارهذه المفاهيم في إشاراتها إلى **معالم جديدة** في ظاهرة التخلف والمتمثل في التخلف اللغوي الثقافي النفسي/ التخلف الآخروأن ظاهرة المزج اللغوي/ الفرنكوأراب صنفان أنثوي

وذكوري وأن سلوكات الإنسان وحركية المجتمعات تتأثرفي العمق بالمنظومة الثقافية للأفراد والمجتمعات. يحاجج المؤلف بأن الوجود الفعلي **لعلم اجتماع عربي أصيل** يتوقف على قدرة علماء الإجتماع العرب على إنشاء مفاهيم ومقولات ونظريات سوسيولوجية مستلة من واقع المجتمعات العربية.

انطلاقاً من تمييزه بين علم اجتماع الثقافة وعلم الاجتماع الثقافي الذي تنتمي نظرية المؤلف إليه، عززصاحب الكتاب، في الفصل السادس، نظريته المبنية على التحليل العقلي بتأويله لمعنى بعض الآيات القرآنية. فمنهجياً ارتكزت أطروحته على خطوتين الأولى أن الرموزالبشرية تؤثر لامحالة على سلوك الأفراد والمجتمعات لذا فهي تساعد على تفسير الظواهر ودراسة المجتمع وهذه هي غاية النظرية.

وانتقد المؤلف بشدة المتعاطين للمدرسة الغربية للثقافة، فوصفهم بأنهم أغفلوا الطبيعة الداخلية للثقافة بسبب تأثرهم بالمدرسة الوضعية وهذا ما يُعد **إضافة منه لهذا الحقل**، وأشار إلى التراجع الكبير لمستوى التنظير لدى علماء الاجتماع، إلا أنه يرى أن علم الاجتماع الثقافي وبما يحويه من طرح للرموز البشرية سيُعد أساساً لبقية مجالات علم الاجتماع.

فنظرية الأستاذ الذوادي للثقافة / الرموز البشرية ترتكز على أن الثقافة هي ذلك الجانب غير البيولوجي الفيزيولوجي لهوية الإنسان المزدوجة [الرموز البشرية والجسم]. وأن جانب الرموز البشرية / الثقافة هو بيت القصيد في هوية الكائن البشري، أي أن هيمنه هذا الأخير على بقية الكائنات الحية الأخرى وسيادته عليها يأتي من **الجانب غير المادي** في هويته المزدوجة. وأن اللغة المنطوقة والمكتوبة هي مصدر تميز الجنس البشري عن سواه بمنظومة الثقافة. يفسرالمؤلف هذا الجانب غير المادي للرموز البشرية **بتصورمبتكرلها** يتمثل في كونها **لاحجم ولا وزن لها** بالمعنى المادي للأشياء. وهذا ما يجعلها تعمر طويلاً وتنتقل بسرعة وسهولة كما يتجلى ذلك اليوم في عصرثورة الإتصالات.

من خلال منهجية العقل والنقل التي توسع صاحب الكتاب في مناقشتها في هذا الفصل في الفكر الإسلامي، عزز الكاتب نظريته على تمييز الله للإنسان الذي كرمه على غيره ونفخ فيه من روحه وأمر الملائكة بالسجود له، وهذا التكريم الفريد هو ما يميز الإنسان. ويرى المؤلف أن المفسرين عجزوا عن فهم معنى **الروح** الذي أوله **بالرموز البشرية** التي علّمها الله للإنسان وهو تفسير يستحق التأمل بحق.

وتطبيقاً لنظريته أورد المؤلف بعض الحالات مختبراً فيها نظريته ومنها ظاهرة **الأمة العربية الإسلامية** التي لديها **عصبية ثقافية/ تضامن رموزي ثقافي** عظيم وطويل المدى بسبب اشتراك العرب المسلمين في اللغة والدين منذ أكثرمن عشرة قرون.

وفي الفصل السابع يؤكد المؤلف على أهمية دراسة الثقافة التي بدأ تزايد **الاهتمام بها** خاصة من قِبل علماء الاجتماع الذين تجاهلوها لزمن طويل وهو ما دفعه إلى أن يجعلها لصالح علم الاجتماع الثقافي. ومخالفاً للمدرسة الوضعية أكد من خلال التأطير الإبستميولوجي الإسلامي أن الرموز البشرية/ الثقافة ينبغي أن تدرس كمنظومة بشرية غيرمادية/ **بدون وزن وحجم**. وهوما تتبناه الرؤية القرآنية لها. لقد سمى صاحب الكتاب هذا الطرح: علم الإجتماع الثقافي للجوانب المتعالية/ الميتافيزيقية للرموزالبشرية ذي الأرضية الإبستيمولوجية الإسلامية. قام الأستاذ الذوادي بتناوله العلمي في هذا الفصل بالجمع بين جوانب فلسفية وعلم الاجتماع والدين منسجما في ذلك مع عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر بورديو.

ويخلص المؤلف بواسطة نظريته للرموز البشرية إلى أن **الأمة العربية** تملك **العصبية الثقافية** المتمثلة في اللغة العربية والإسلام وثقافتهما. يشيرصاحب الكتاب أن منهجيته العقلية النقلية في هذا الكتاب يدعمها موقف ابن خلدون الذي تبناها ونجح بها في تأسيس علم العمران البشري الذي اعترف بريادته الآخرون في الشرق والغرب.

في الفصل الثامن واستكمالاً لحالة التنظير التي تناولها المؤلف طرح الوجه التطبيقي لنظريته بمفاهيمها وفرضياتها دارسا ما يسمبه **التأثيرات الجماعية المطلقة والتأثيرات الجماعية غير المطلقة**: أي تلك التأثيرات الجماعية التي تؤثرعلى سلوكات كل الناس بدون استثناء وتلك التي لاتؤثرعلى الجميع. وخلافاً لما هوعليه مفهوم الحتمية في علم الاجتماع في دراسته للظواهر من خلال البنية المجتمعية وما عليه الانثروبولوجيون بالتركيز على الثقافة حاول الكاتب طرح نظريته الثقافية بالجمع بين منظوري هذين العلمين. ولاختبار أطروحته الثقافية طبقها على بعض الظواهر الاجتماعية في المجتمعين التونسي والسعودي مستخلصاً الفرق بين التأثيرات الاجتماعية المطلقة وغير المطلقة. ومن **إبداعات** المؤلف طرحه **لمفهوم جديد** أطلق عليه مصطلح **التنشئة الثقافية الإجتماعية** cultural socialization بدلا عن مجرد مصطلح التنشئة الاجتماعية socialization المستعمل في العلوم الإجتماعية المعاصرة.

«الإغتراب بين المجتمعات العربية ولغتها» هو عنوان الفصل التاسع. ناقش الكاتب موضوع الإغتراب هذا انطلاقا من أن اللغة (كأم للرموزالثقافية) كائن حي كما يقر بذلك علماء الاجتماع تتأثر قوة وضعفاً وموتا وحياة بالمحيط الذي نكون فيه. سوسيولوجياً يعاني العرب حسب صاحب الكتاب من اغتراب لغوي وبالتالي ثقافي تعاني منه اللغة العربية تهميشاً كبيراً، وهذا ما جعله يطرح مفهوم **الأمن اللغوي** الذي يؤثر حتما على الأمن الثقافي. فقدم لذلك شواهد كثيرة تؤكد هذه المقولة، وأبرز بكل وضوح أزمة «ثنائية اللغة» بين الفصحى والعامية مع السيطرة الكبيرة للعامية. أدى هذا إلى عزوف عن القراءة وبالتالي إلى **فقر في المعرفة وضعف في الابتكارات**. كما أن في هذا الواقع العربي إضعافا للوطنية سارداً أسبابا متنوعة لهذه الظاهرة، وسيستمر هذا التدهور الثقافي مالم يعالج الوضع بطريقة اقترحها مع جملة من الحلول.

ومن خلال الإطار الفكري لعلم الإجتماع الثقافي، موضوع الكتاب، طرح المؤلف في الفصل العاشر مصطلحاً أسماه «**التخلف الآخر**» قاصداً بذلك جوانب أغفلها الدارسون في علم الاجتماع تتمثل في تأثير لغة أجنبية (الفرنسية) على اللغة العربية لدى سكان الجزائر وتونس والمغرب وموريتانيا. فأغلبية هؤلاء السكان لايستعملون إلا الحروف اللاتينية في كتابة رسائلهم على شاشة الهاتف الجوال. يكرس هذا السلوك اللغوي حالة الاغتراب والتخلف الثقافي الخطير المؤثر حتماً على محاور أخرى اجتماعية واقتصادية وغيرها. والحال لا يقل كذلك عن الاستعمال الشائع للفرنسية في الحاسب الآلي وتطبيقاته. هذا السلوك اللغوي الاجتماعي الذي همش/يهمش اللغة العربية رسخ/يرسخ الاستعمار اللغوي الثقافي لمدة أطول كما رصده الباحث. وستعرض الكاتب حالة الاستعمار الفرنسي قبل الاستقلال وبعده، وأكد أن الكثير من القرارات السياسية لم تكن في صالح الاستقلال اللغوي الثقافي بل رسخته/ ترسخه بشكل كبير.

وفي الفصل الحادي عشر والأخير ناقش المؤلف موضوع **الاغتراب اللغوي** مرة أخرى بمنظور علم الاجتماع الثقافي لدى شريحة المتعلمين التونسيين (الحاصلين على التعليم الأساسي على الأقل) مؤسساً تحليله على محكات ستة تعزز من قيمة اللغة الوطنية: الاستعمال الكامل للغة، احترامها والاعتزاز بها والدفاع عنها، معارضة استعمال غيرها، حضورشعور وطني بأولويتها، إحساس لدى المواطنين ونفور من استعمال غيرها، علاقة اللغة بالهوية الوطنية. فتبين أن المجتمع التونسي ذو **مستوى دون المتوسط** على كل هذه المؤشرات، بل إن الشعور الوطني يبرز في أشياء كثيرة إلا في اللغة مما أحدث **ازدواجيةً في الشخصية التونسية**. فاتهم الأستاذ الذوادي النظام التربوي التونسي وممارساته بالتقصير في وضع المكان اللائق للغة الوطنية (العربية) بل إنه أسهم في اغترابها بين أهلها. وهوما أدى إلى الازدواجية اللغوية الثقافية الأمرالذي أضعف الانتماء العربي والإسلامي لدى كثيرين من التونسيين ممن وقعوا في هذه الإشكالية.

لاحظ الباحث إشكالية التهميش والإقصاء لأصحاب تيار التعريب من قبل القوى السياسية الميالة للغة الفرنسية ... إلا أنه يرى **بادرة أمل** أثنى عليها قد تمّ تبنّيها بضغوط اجتماعية وسياسية فتحت باب الأمل لإعادة المكانة اللائقة للغة الوطنية/ العربية. لكن هذا لن يتم بسهولة بسبب مقاومة التغريبيين والمتفرنسين ذوي الوزن الثقيل مما يرشح حالة الاغتراب اللغوي الثقافي والتخلف الآخرللإستمرار والتي عانى ويعاني منه المجتمع التونسي المعاصر.

خاتمة :

إن هذا الكتاب القيم هو، في رأيي، عمل فكري سديد في التنظير، إذ احترم قواعد بناء النظرية ومنهجياتها وهو بداية لبناء **نظرية كبرى** في مجال علم الاجتماع الثقافي العربي والإسلامي. فهذه الخطوة الجريئة علمياً تحتاج بلا شك إلى الدراسات النقدية التي دائماً تخدم مشروع النظرية وتحتاج كذلك إلى باحثين يختبرون صدقيتها وواقعيتها على الحالات الامبريقية. وهنا أدعو النقاد والباحثين للغوص في هذا الكتاب العلمي وإعمال فكرهم وأقلامهم كي نصل إلى **أول المشاريع النظرية السوسيولوجية العربية الإسلامية**. أعتقد أن الكتاب يحتاج إلى ترابط أوثق بين أجزائه حتى يقضى على التكرارالقليل فيه. ومع ذلك، أناشد كل متخصص في علم الاجتماع العربي والإسلامي لقراءته ولمن يدرّس علم الاجتماع الثقافي والانثروبولوجيا بتدريس طلابهم هذا الكتاب وبالذات طلاب الدراسات العليا.



الرّمز في الأدب الشّعبي

محمد الطاهر اللطيفي / باحث، تونس

الرّمز في الأدب هو التّعبير بطريقة يفهم منها السّامع معنى غير الظّاهر من الكلمات، هو تحميل الكلمات المنطوق بها إشارة توحي للسامع أو المخاطب بأنك تقصد معنى خفيا مستترا بغطاء المفردات أو الإشارة أو الإيماء.

والتّعبير بالرّمز في الفصحى كما في العامية يتطلّب من المتكلّم والسّامع قدرا معينا من النّباهة والفطنة لإدراك المعنى الخفي المقصود.

ثمّ إنّ المعنى المقصود بالرّمز ليس هو خفيا دائما فقد توضحه حركة أو إشارة، تكشف قصد الرامز، أو نبرة صوت كما في التّهكم أو السّخرية وغيرهما، ومنه قولنا: (بابا وعندو بوه) أو قول البعض : (أو كان نلحق عين نشرمها) أو (منين جبت كل ها الفهم) الخ... واللهجة العامية التّونسية غنية بمثل هذه الألفاظ الدّالة على معان غير تلك التي تظهرها الكلمات... بعضها توارث الناس استعمالها إتقاء لشر يحمله المعنى الظّاهر كإطلاق لفظ : (الربح) على الملح. أو جلبا للفال الحسن كقولهم للكلب : كثر بدل: (اذهب) إذا كانوا بصدد كيل الصابة. إبعادًا منهم للمعاني التي تفيد إمكانية زوال البركة.

ومن هذا القبيل الرمز للصاحبة أو الصاحب بالخالة والخال تفاديا لذكر كلمتي الحبيبة والحبيب غير المحبذتين- في السّماع – في التّقليد الأخلاقي الرّيفي كقول إحداهنّ:

يا لاله يا الفجر تبسّم *** شافوه النّاس ولّو ثارو
واضراو الخال شعّل قارو

وعبارة «يا لاله» يفتتح بها الغناء الفردي في الرّيف، وهي تماثل يا ليل في المواويل، ومن ذلك أيضا الرمز للصحابة ببكرة الإبل أو بالمخلولة وهي بنت الناقة التي ما تزال رضيعة :

نا بكرتي شردت مع العزّابه
لاحق نشـاد *** على وهـام رحيلك ويـن خط
نبشر نعطي في لو عاد *** المكسب مخلوله وغدت

وليس نادرا أن نسمع أمّا تنعت ابنها بعبارة : يا مخلولي. كما يرمز للمرأة في التغزّل بها بالمشكايا والغزالة والفرس الكريمة وغيرها.

وهكذا نجد الرمز عموما عبارة عن كلمات آنية القول تحمل إلى المخاطب معاني خفية عليه أن يفهمها حسب قصد الرامز. فإن هو أخطأ عدّ ساذجا. حكي أن أبا وابنه حضرا بالبادية وليمة الكسكسي واللّحم وكان الأب كثّ اللّحية فعلق بشعر شاربه أثناء الأكل بعض حبّات الكسكسي لم ينتبه لها فقال له ابنه : ثمّة فرسان بيض تاقوا على التل العالي : فمسح أبوه شاربه وهو

يقول : (راكب الخيالي يمشي وين يحب)، فتعجب بعض الحاضرين من فطنتهما.

ووقف يوما ذياب بن غانم أمام بيت الجازية بنت سرحان الهلالية يريد الدّخول فلم تأذن له، وكانت بالقرب منه شجرة فراح يلوك في فمه بعض ورقها ليشعرها بأنّها تركته بباب بيتها جوعان، خلافا لأخلاق العرب المشهورين بالكرم وحسن ضيافة الغريب فقالت له (اذهب.هيف) تريده أن يفهم أنّ منزلته عندها تماثل منزلة الكلب. فأجابها (هيف للّي ما يكرمش الضّيف) يقصد أنّ أخلاق الكلاب عند من لا يكرم الضّيف. (والهياف) مرض كالجرب يصيب الكلاب.

ويوما كان شاب يرعى الإبل في الفلاة فلحقه أبوه يريد تأديبه. وكان غاضبا عليه، فجعل الابن يدور حول الإبل متفاديا لقاءه. فقال الأب : (أشبيه هل الحاشي يدور؟) فأجاب الابن : (خايف من الثّلب العقور) والثلب - بكسر الثّاء المشدّدة - فحل الإبل.

ولكنّنا في كلامنا العاديّ كثيرا ما نستعمل قوالب لفضية ذات رمز صارت لكثرة استعمالها أشبه بالأمثال السّائرة. وهي ليست منها، حتى غدا المنطوق في لغتنا العاميّة كثيرا ما لا يتوافق مع المعنى المقصود، ما يجعل تعلّمها من قبل الأجانب عويصا جدّا. فانظر إلى قولنا: (حط الحطّة) فأي رابط بينها وبين التّأنق في اللباس أو التّزيين ؟ أو قولنا : (عرّالي راسي) أي لم يترك شيئا من المال. ومن هذا القبيل توعّد الأب أو القريب بتأديب قاس للابن بالقول : (نوكلو قلبو). وكلها معان خفية صارت مفهومة بكثرة الاستعمال.

على أنّ أخفى المعاني في هذا الكلام العامي البليغ ما كان تحت عنوان: (ضرب المعنى) الحامل لرائحة عدوانية أو نقدية. وهو نوع من الرّمز بالمعنى دون اللّفظ، إنّه كلام يبدو عاديا في ظاهره لكنّه في الحقيقة يشير إلى مقاصد خفيّة جاءت عكس الظاهر، كأن يقول أحدهم : (هذا الكلام وإلّ بلاشي) أو تقول : (منين جبت كل ها الصّواب؟) وليس نادرا أن نسمع البعض يقول : (ملاّ مسمار مصدّد!).

و ما يتعيّن تأكيده هنا أن الرمز تعبير ذكي يؤتى به في اللّهجة العاميّة لإخفاء المعنى المقصود لسبب ما، فيدركه السّامع رغم ذلك ويتواصل مع قائله، ويدخل الكثير منه في مضمون الأدب الشّعبي لبلاغته، كما نرى بعض ذلك في الأمثال الشعبية والألغاز والأساطير والشّعر الشّعبي.

الرّمز في الأمثال الشّعبية :

المثل الشّعبي السائر مقولة معروفة متوازنة تؤدّي المعنى المقصود يستقدمها المتكلّم لتبليغ حكمة لمن يسمعه، أو لتوضيح معنى أو الاكتفاء بها عمّا يراد التّصريح به من كلام قد يطول، أو قد يكون جريحا. والمثل السائر في العامية كما في الفصحى قد يرد في كلام متحدّث ما فيعجب به البعض. ويتناقله النّاس فيثري صيغ كلامهم وحواراتهم ثمّ لا يسأل أحد عمن يكون القائل.

وتلك الأمثال إنّما تتجدد وتنمو بنمو اللّغة وتجددها، بالإثراء أو الاقتباس، فتستوعبها لغة القوم وعاداتهم، وتصير جزءا من حياتهم.

والأمثال الشّعبية قوالب لفضية يفضّل استعمالها المتحدّثون في تحاورهم لايجاز عبارتها وبلاغة كلماتها ودقّة معانيها بل لرمزيتها الّتي تؤلّف ما يشبه غلالة ضبابية يتخفى تحتها المعنى المقصود، غير أنّ كثرة تداول تلك الأمثال تكشف نوايا المتمثّل بها حتّى لأولئك السّامعين الّذين يعوزهم الذّكاء الفطري.

وما من شكّ في أنّ إخفاء المقصد ليس وحده الهدف من اللّجوء إلى اختيار المثل السائر في التّعبير.

إذ كثيرا ما يكون المثل ذاك أدقّ وأبلغ في إظهار المقصد وتبيينه للمتلقي لكي لا تذهب به الاحتمالات بعيدا فيخطئ الفهم، استفزازا له أو شماتة أو سخرية أو تأنيبا أو غير ذلك. كان يقول أحدهم (سارق الدجاج الريش على راسو) أو يقول : (ما خُبيك يا صنعتي كي نشوفك عند غيري) الخ. . .

وهكذا نجد المتحدّث يسوق المثل في تصريحاته لكونه

تعبيرا جاهزا يفي بالغرض بدون إبطاء طول تفكير في كلام آخر لائق بالمقام.

فإذا جاء زوار لعائلة ما ثمّ غادروها يقول بعض أفراد تلك العائلة، متأسّفا على فراقهم (ما يبقى في الواد كان حجرو) والمعنى أنّ الوادي قد يتجمّع في جهاته القشّ والحطب وأشياء مختلفة مما يحمل السيل فإذا فاض مرّة أخرى حمل تياره كلّ ذلك، ولا يبقى فيه إلّا حجره الثّابت في أرضه.

ووضع تلك العائلة مثل ذلك حين ذهب من تجمعوا فيها ولم يبق غير أفرادها الأصليين.

وقد ينجز البعض شيئا ما ثمّ يبدو عليه فرح غير عادي ضانا أنّ ما حققه من الأهمية بمكان، فيقال له المثل القائل : (الدجاجة وعملت حاجة) إشارة إلى أنّه إنّما فرح بإنجاز تافه لضعفه. ومثل هذا المثل يؤتى به لتقزيم المخاطب والحطّ من اعتباره.

استضاف قوم رجلا فرأى امرأة منهم فأعجبته ورغب في التّزوج بها فحلف أهلها أن يحملها معه عروسا له متى شاء الرّحيل، ووصل بها أهله ليلا وحين كشف عن وجهها وجدها أخرى غير تلك التّي رآها في مضارب القوم وكانت مسنّة، وكان اسمها عيشة. فانصرف أقاربه عنها ولسان حالهم يقول : (تصبح على خير أمّي عيشة) معرضين بكبر سنها فغدت هذه العبارة مثلا يضربه المتبرم المنصرف بلا رجوع.

وقد كان من الممكن أن ترد عبارة (ما يبقى في الواد كان حجرو) في سياق الخبر، غير أن نغمة التأسف في صوت قائلها دلّت على استعمالها رمزا، كما كان يمكن أن تكون مقولة : (تصبح على خير أمي عيشة) عادية تماما لولا نبرات الخيبة في صوت قائلها.

وهذا المثل الأخير فيه معنى مثل شعبي آخر هو : (نفضت إيدي منّو) وقد يرمز إلى المعنى الواحد بعدّة أمثلة : (ما يحس بالجمرة كان العافس عليها) اللي ما يدري يقول اسبول- الراكب يقول سوقوا- الخ...

وقد يرد المثل الرمز في معنى الحكمة أحيانا : (اللي يوكل زرع الناس يحط زرعو على الثنية) من كان كوّاي في النّاس يصبر على كي روحو -

وقديما أقبل فارس مساء يوم على بيوت قوم ليضيّفوه فاستضافه رجل وذبح له كبشا لكنّه لم يتحدّث إليه ولم يجالسه وإنّما جلس بعيدا عنه فغضب الفارس لذلك وامتطى فرسه وغادر مضارب القوم وكان الليل قد أرخى سدوله. وما بعد حتّى اعترض سبيله راعي إبل أولئك القوم فحلف بأيمان مغلّظة على الفارس أن يعود أدراجه معه ففعل وقدم له الرّاعي كسرة وماء لكنّه احتفى بمقدّمه وأقبل عليه محدّثا ومستمعا فقال الفارس:

قشـر مـن عنـد بشـر *** لـذّة عسـل في زبيبه

ولا كبش من عند وبش *** عاطي أكتافو ال زريبه

فغدا قوله هذا مثلا يضرب به في الكلام وحكمة ترشد النّاس إلى السلوك اللاّئق والطّريقة الصّحيحة للتعامل مع الضّيف.

ولئن كانت الأمثلة السائرة هذه أكثر من أن تحصى أو يحاط بمعانيها أو بالمواقف التي قيلت فيها فإن الرمز يظلّ القاسم المشترك بينها جميعا. الدّال على ما فيها من خيال وبلاغة ومعاني ذكيّة.

الرّمز في الألغاز :

الألغاز، يسمّيها البعض (حجا) والبعض (خرّاف) أو تشنشين أو خَبو إلى آخره.

وإذا كان المثل السائر يأتي عفويّا في سياق كلام قائله فيستحسنه الناس ويدخلونه في قاموسهم اللّغوي، فإنّ الألغاز هي المجال الأرحب للرّمز المقصود، إذ يختار قائلوها كلماتها عن وعي وعمق تفكير، لتكون مختارة العبارة موجزة المعنى صادقة الدّلالة.

ولا شكّ أن للخيال الشّعريّ الخصب دورا في صياغة اللّغز واستقامته ليكون له- في التّفسير - احتمال واحد هو المعنى المقصود.

ومعلوم أن الألغاز تمثل المجال الأوسع لتمضية وقت الفراغ حين لم تكن للنّاس وسائل التّرفيه المتوفّرة اليوم، فيقضون سهراتهم في البحث عمّا خفي من معانيها إبعادا للسآمة ودرءا للرّتابة.

وأحيانا تكون مجالا للتنافس والتباري بين ملقي اللغز والمتصدّي لحلّه. فيكون ذلك أشبه باختبار للذّكاء والفطنة بين الطّرفين، في حين ينتصب بعض الحاضرين في موقع الحكم إذا ما اختلف الطرفان في الاتّفاق على الحلّ، وذلك حسب العرف في هذه المباراة الكلامية.

وقد يتخذها البعض وسيلة للتسلية والتواصل لشدّة الانتباه... نجد ذلك في عادات بعض أهالي ريف الوسط الغربي التونسي المتعلقة بأيام العرس، إذ تحتم تقاليدهم على العريس أن يغادر عروسه في الصّباح الباكر ثمّ لا يعود إليها إلا ليلا. فيؤلّف كل طرف منهما فريقا لإلقاء الألغاز وحلّها أثناء النهار والطرف الذي يفشل في حلّ لغز يدفع للطرف الآخر مبلغا من المال متّفق عليه. وهكذا يقضون أيام العرس في التّسلية والتواصل.

ولعلّ عبد الصّمد أبرز المنشئين للألغاز في تونس في القرن السابق، إذ قد اشتهر هذا الرجل في الوسط والجنوب التونسي بألغازه الكثيرة المحكمة الصياغة الصائبة المعنى، وما تزال أحاجيه حتّى اليوم يردّدها الناس ويمضي بعضهم وقت الفراغ في التّفكير فيها.

ألغازه تتّسم بالدّقة والاختصار وتبدأ جميعها بمقولة: (عبد الصّمد قال............) أو (عبد الصّمد شاف.............) من ذلك :

عبد الصمد قال حاح *** الـوقـت راح

بـعـــــدوا الـغـنـم *** واحلبوا المراح

والمقصود قفير النّحل

عبد الصّمد شاف حيّه *** وبات منها خاطرو مجروح

لا فيها دم ولا فيها روح

والمقصود ثوب الحنش الّذي يتخلّى عنه.

عبد الصّمد قال كلمات *** واصّنتوا يا شهودي

الأنثى مسلمة *** والذّكر يهودي

يعني الجمعة والسبت من أيام الأسبوع

لكن نسج الألغاز ونظمها جرى ويجري في كلّ زمان من كلّ من يقدّر على حبك كلماتها بالرّمز الذي يقود حتما إلى معنى واحد لا احتمال آخر له، غير أنّ التقاليد الشعبية في هذا الشّأن تبيح للسامع أن يسأل ملقي اللّغز عمّا إذا كان المقصود باللّغز (خليقة أم صنيعه) ليكون مجال البحث عن الحل محدودا.

قالوا عن إصبع الإنسان أو ظفره.

كـانـك قـاري وفـهـام *** وتقرأ حروف الطلامس

انبيني على عود رويان *** ونـوارتـو ورق يـابس

كما قالوا عن ال (السيجارة):

يطووه طي الحرام *** يبدوه من تالي يوفى من قدّام.

وقالوا عن القنطرة فوق الوادي :

كـانـك قـاري وفـهّـام *** وتقـرأ حـروف البـريّـه

انبيني على غول لوطان *** كيفاش لاحو عليه الحويه

والحويّة هي حشية توضع فوق ظهر البعير لتخفف عنه وطأة ثقل الحمل.

وعن السّبحة قالوا:

إنثى متربعه وفيها ثلاثة أرباع

توكيل بالفم وتعدي بالأصابع

وكل تلك الألغاز كما نرى لعب فيها الرمز دورا رئيسيا في الإشارة إلى معانيها الخفية.

الـرّمـز في الأسـاطيـر :

الأساطير هي الحكايات أو القصص الخيالية، وهي قد توظّف في أغراض رمزية.

جاء في معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفية لجلال الدين سعيد : (أن الأسطورة خرافة شعبية تقوم

بالأدوار فيها قوى طبيعية تظهر بمظهر أشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معنى رمزي.

وعرّف ابن المنظور الأسطورة بالخيال الباطل فقال : (والأساطير : الأباطيل، وهي أحاديث لا نظام لها)، وقال في شرحها : سطر علينا أي أتانا بالأساطير إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، فالأسطورة عند ابن منظور ليست إلا هذيانا من القول وباطلا من الخيال.

والبعض يطلق عليها اسم خرافة ويُقال إنّ خُرافة اسم رجل من عذرة استهوته الشياطين فلبث معها زمانا ولما رجع إلى قومه جعل يتحدث بالأعاجيب التي رآها عند قوم الجن فكذّبوه ووصفوا كلامه بأنّه تخريف. والبعض رأى أن كلمة خرافة تعني خرافة النخلة بمعنى ثمر خريف أي أجود ثمرها والعلاقة واضحة، فأطيب الحديث وأعذبه إذ قدّم في مجلس أنس لا يماثله إلا وجود الرطب وألذه فجامع المعنيين اللذة والجودة والعذوبة، وانظر إلى حكايات ألف ليلة وليلة أو كليلة ودمنة أو قصّة عنترة العبسي أو تغريبة بني هلال إلى أيّ درجة يستملحها السامعون وكل منها يرمز إلى معنى من معاني الوجود أو سرّ من أسراره كالشّجاعة أو الدّهاء أو التّحيل وغير ذلك.

ويطلقون على الأسطورة أيضا اسم الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية، وهذا النعت للأسطورة هو المعنى الأعم في تراثنا الشعبي إذ تقوم عليه سير كثيرة منها سيرة بني هلال التي تفنن في سردها الراوون والشعراء الشعبيون، فقد رمز الشاعر الشعبي أحمد ملاك الصّفاقسي إلى كيد النساء ودهائهنّ بحكاية الجازية التي تزوجت الشريف بن هاشم حين أصاب أرضها القحط لتسرح ماشيتهم بأراضيه الخصبة ومكثت معه حتى أنجبت ولدين ولّما بلغها أن أراضي قومها وافتها الأمطار وعمها الخصب تحيّلت عليه حتّى حملها إلى أهلها وهناك رحلوا به ستين رحلة حتى أوغل في الصحراء ثمّ كشفت له عن نواياها المتمثلة في الإنفصال عنه.

قال :

يحكو قبل ع الجازية العصرانة
هي حرّة وناسها محارير
خطبها الشريف تكون من نسوانه
قالت له ها الشي كيف يصير
يالو تعطي خزنتك مليانه
وتعطي ألف وصيف وألف بعير
أعطاها ربّي بالدّرك والهانة
يبس وطنها من قلّة التمطير
نجع هلال منين صويت فرسانه
لشور تونس على خيول تسير
على مجردة حطّوا على وديانة
يلقوا الرّبيع مفتق نواوير
ثمّه الشريف بعث ليه عوانه
خطبها خذاها الشي بالتيسير
الخ . . . .

ومنها سيرة محمد الدغباجي، والبشير بن زديره ومصباح الجربوع. وكلها صيغت في صورة ملاحم تاريخية ترمز إلى الشّجاعة والتضيحة في سبيل الوطن.

فعن الدغباجي يقول المرحوم علي الورتة الحمروني في قصيدته المشهورة : (الخمسة اللي يقصوا في الجرّة. . . .)

جو خمسة يقصوا في الجرّة *** وملك الموت معاهم
راميهم شيطان بشره *** على تبزيع دماهم
فرحوا يحاسبوها غرّه *** يتباشروا بملقاهم
وقت ان شبح العين تعرّى *** تكّوا الخيل قداهم
والدغباجي في أيدو حرّه *** يسربيلهم ف عشاهم
ذوّقهم كيسان المرّة *** موش من القهواجي
الخمسة درجحهم في مرّة *** لا من روّح ناجي

ومنها حكايات الغول والجن ومافيها من خيال وأهوال يرمز بها إلى التّخويف الذي يكاد يقطع الأنفاس أحيانا. فقد حكوا أن رجلا ركب حماره وسرى ليلا فبينما هو في بعض الطريق إذ رأى ما يشبه نصف إنسان يقف على الأرض وأعلاه إلى عنان السماء ثم انثنى على نفسه وصار له وجه يشبه وجه الإنسان قربه من وجه

راكب الحمار وجعل يرمقه ضاحكا فسقط الرّجل مغشيا عليه واختلّ عقله.

وعمّي مصباح الذي يسكن بأرض خالية مترامية الأطراف غاب ليلة عن بناته السبع فاستغلت غولة غيابه وجاءت لهم في صورة بشعة تريد أكلهنّ لو لا أنّ جروا لهم مسحورا وقف على حراستهنّ الليل كلّه وهو يقول للغول : أنا الجرو الشبّاح النبّاح وصاني عمّي مصباح السبع ملاح والله ما تقطهم، فتجيبه الغولة : ايطول الليل وناكلهم. وبقوا على تلك الحال حتى طلع النهاروانصرفت الغولة.

وكان رجل يركب جواده في أرض خالية من الناس والقمر بازغ فرأى عن بعد خيال شخص يقف في الطريق فأعدّ سلاحه ظنّا منه أنّه قاطع طريق لكنّه إذ إقترب رأى امرأة باهرة الجمال تتحلى بذهب كثير من الرّأس إلى الرجلين فهزّه فرح عارم وراح يحسب حسابات الربح في خياله، ولما وصل إليها سألته أن يحملها معه على حصانه مسافة من الطريق لتصل إلى أهلها فلبّى الطلب شاكرا تلك الصدفة العجيبة التي وضعت بين يديه امرأة جميلة وثروة طائلة، لكنّه ما إن مشى به الحصان غير بعيد حتّى أحسّ بشيء يلتوي برجله فنظر فإذا هي ساق امرأة وقدمها على هيأة حافر الحمار فعرف أنّها جنية وعصف به الخوف وعاد حصانه لأهله بدونه تلك الليلة، ثمّ بحثوا عنه فوجدوه بعد أيّام بلا عقل يضرب في الأرض على غير الهدى : وهذه الحكاية ترمز إلى الطمع الذي لا يكون مأمون العواقب في حين ترمز التي قبلها إلى الجبن يجعل صاحبه يتصوّر خيالات وأوهاما لا أساس لها. فأما الغول فالاعتقاد السائد أنها ساحرات من مردة الجن والشياطين تظهر في الخلوات لبعض الأشخاص فتغول عليهم أي تتلون في ألوان وأنواع من الصور لترهبهم وتهلكهم، قال كعب بن زهير:

فما تدوم على حال تكون بها

كما تلوّن في أثوابها الغول

الرمزية في الشعر الشعبي :

في المعجم الوسيط ج1 صفحة 373 تعريف للرمزية جاء فيه (مذهب في الشعر يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والايحاء ليدع للقارئ نصيبا في تكميل لصورة أو تقوية العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله). وقال المرحوم محمد المرزوقي في تقديمه لديوان الشاعر الشعبي «الفيتوري تليش» (الرمزية في الشعر الشعبي كلام له معنيان ظاهر وباطن، فالظاهر يدلّ على شيء والباطن يشير إلى شيء آخر قريب من المعنى الظاهر بواسطة قرينة لفظية أو معنوية غالبا ما تتمثل في إيرادة بعض صفات الشيء المقصود).

ولنا أن نضرب مثلا لذلك بالفتاة الجميلة التي تزوجت شيخا ثريا فلقيها يوما شاب من عشيرتها فعاتبها على هذا الزّواج غير المتكافئ وحثّها على الطلاق من زوجها الطاعن في السنّ وابداله بآخر شاب مثله يناسبها فقال لها:

جملك إذا شاب واحداب *** وما عاد يقدر علاشي

بيعه يا صاقل الناب *** واشري بحقه حواشي

فأجابته بقولها:

إذا زرّبُطوا روس الأقتاب *** وعاد المعاشي يعاشي

حمل الجمل شارخ الناب *** ما يقدراشي الحواشي

«تقول : إذ سُمع صوت احتكاك الأقتاب تحت ثقل الأحمال وصار أصحاب الجمال يتنافسون ويتفاخرون بقوّة جمالهم وبقدرتها على حمل الأثقال فإنّ حمل الجمل الكبير لا يستطيع (الحاشي) أن يحمله، والرمز واضح فيما أراد كلّ طرف منها تبليغه للآخر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ طريقة الشعراء الشعبيين في إيراد الرمزية في أشعارهم تختلف عن طريقة شعراء الفصيح. فإذا كان الشاعر الفصيح يكتفي بإثبات قرينة قريبة أو بعيدة تدلّ على المعنى المقصود، فإنّ الشاعر الشعبي يصرح عادة في نصّه بأنّه يقصد معنى آخر غير

الظاهر فيقول في أوّل قصيد أو في وسطه أو في آخره أنّه: لا يقصد كذا بل يقصد كذا.

ولجوء الشاعر الشعبي إلى هذا التعميم المقصود قد يكون لسبب أخلاقي أو بدافع الخوف أو لمجرّد التفنن وإظهار براعته في قول الشعر.

فقد ذكر الشاعر بلقاسم عبد اللّطيف في ديوانه (القوافي والفيافي) أنّه كان بالخارج عندما بعث له والده برسالة يحثّه فيها على التّزوج بابنة عمّه التي رمز إليها في رسالته بغابة دقلة فقال له:

يااللي تتخيّر في الملك الجديد
مازلت تساوم في مغتلى الشراء
إشري كان الباهي والباهية تزيد
ولا يهمّك باهي سومو إذا غلاء
اشري غابة دقلة اللي نصها فريد
تتباع بالرمانة وتنعز في الشراء
بنت العم وزرة تحمل لين تبيد
الهرم والكلفة والكبر والعماء

فكان جواب ابنه برسالة مما جاء فيها:

هذا جواب جاني من بلادكم بعيد
فهمت الشعر ومطالب الرضاء
أنا ولدك يا سيدي ما جيتش فريد
وانتم أهليتي ما تعملوا مضاء
تبعثلي على الدقلة والخلط والجريد
والملك المتباعد والقرب والغلاء
أنتم فلاحتنا ما تعملو مفيد
وانتم هو ما ال تشروا بالرّخص والرخاء

كان الحياء هنا هو دافع إلى الرمزية، ففي الريف، وفي غيره من أوساط العائلات التونسية يحجم الآباء للأبناء عن الخوض في أحاديث الزواج فيما بينهم، فيلجؤون إلى الكلام بالرّمز في تحاورهم.

ومن أمثلة اللّجوء إلى الرّمزية في الشعر الشعبي بسبب الخوف شعر زمن الاحتلال الفرنسي إذ يخشى الشعراء بطش المستعمر فيرمزون إلى المعاني التي يقصدون، ومنه (شعر العكس) وهو عبارة عن إيراد صور تعتمد قلب الأوضاع الاجتماعية المعروفة كادعاء أن القط صار يرتعش خوفا من الفأر وأنّ الشاة ركبت ظهر الذئب الخ.... ومنه قول البرغوثي الكبير حمد بن سالم وهو والد الشاعر المعروف أحمد البرغوثي:

رقي صيت من عُمره تعدّى سايب
استغفرت تصريف الزّمان عجايب

******

من كان جدّه ضـــــاري
وباباه بتي اليوم ليه الواري
رقت موجته فوف الشقف والصّاري
وعاد السّمع للوذن كان غرايب
ريت البهيمة راكبه عكّــاري
على ظهر ضبعه مناديه بالغايب

******

يقول في الطالع: ارتفع قدر من قضّى عمره مهملا لا شأن له ولا قيمة. واستغفر الله على ما تحدثه صروف الزّمان من شكّ في القلوب بسبب الغرائب التي تأتي بها.

وفي المقطع بعده يقول: أصبح الوقت مساعدا لصعود من يكون هجين الأصل حتّى ارتفع قدره فوق الجميع وصارت الأذن تسمع كلّ غريب والعين ترى كلّ عجيب.

ومن أمثلة شعر العكس هذا قول أحمد بن موسى:

من شدّ الدّرك خاطري فد ** العكس ظهر منجـد
الوقت يـا صـاحبي فسد ** جهار ظهرت عكوسه
ريت الضبع ضـام الأسد ** ضربه لين طـاح ورقـد
البـك أغلى مـن الـورد ** ضـاع شـاحت غروسه
الـداد أفـوح مـن النـد ** والسفـل يضـاف له الود
القـط مـن الفـار تـرعـد ** الفار كثـرت فلـوسه
ركبت سرادك على الهند ** وجيش العتارس على السند
الأعمـى يشيـر من البعـد ** من الغرب قال ريت سوسه
الفكرون قـايم على قـد ** شمّـر أكمـامه على الزّند
يصـول ويجـول ويهـد ** عمـل في النـاس حوسه

كساويه مفصله جدد ** بالخير مالي كيوسه الخ...

ومن الرمزية بسبب الخوف كذلك الشعر السياسي الذي برع فيه جماعة من شعراء الجنوب، وقد اتبعوا هذه الطريقة في صياغة الشعر الوطني خوفا من الاضطهاد والسجون، منهم الشاعر الفيتوري تيلش المتوفّى سنة 1944 وقد أشار إلى هذا المعنى بقوله:

بكّوش نرزم بالكمامة مكمم
مخلوج نردم والمظلّم ريته
كلّ من يقول ما يقدشي يتكلّم
لا يغيظني لا نبرم التّلفيته
التفسير موش لازم ولاش نفهم
ولا نقعد مطلوب ولا ظنّيته

يقول إنّه أصبح أبكم يقول كلاما لا معنى له وعلى فمه كمامة. إنّه خائف (مخلوج) ويردم الكلام ردما بعدما رأى بنفسه ظلمة السجن.

ويرمز الفيتوري تيلش إلى الحزب الدستوري بحزب من القرآن الكريم موضحا أن حزب الستين يقسم به اليمين المغلظة، ويقول:

دار فعل يزين *** ها اللي اسمه في الستين
ومنه السوره فارقه
يحلف بيه يمين *** المسلم معنى غارقه

وعندما احتل الألمان فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية ظنّ التونسيون أن استقلالهم بات وشيكا لكن تبين فيما بعد أن لا أمل في ذلك. فرمز الفيتوري لذلك بصابة حبوب ظن الناس أن المطر آت لكن الموسم كان كله قحطا ويبسا لا فائدة فيه قال:

صدّر راح الزرع مشى *** لا عاد رجا
وأيّس ما ثماش ألما
صدّر راح الزرع خياب *** بيكبر ذاب
لا سيّل لا فرّك طاب
الكوبه يأكل فيها شهاب *** زي الكُلاب

أينصّل في الكاسح م الباب
فتّحنا ربي ما ناب *** في الجبهة حجاب
مكتوب نعانوه عذاب

ومثل هذا المعنى عبّر عنه الشاذلي خزندار سنة 1953 حين أشيع أن المقيم العام لفرنسا بتونس وعد التونسيين بالاستقلال ولا شيء على المستوى العملي يدلّ على صدقه، فقال الشاذلي يومئذ:

قالوا العميد يمنّى *** أن سوف تعطى حقوق
لكن رأيت سرابا *** تريه فينا البروق
وليس صوت التمنّي *** مما إلينا يروق

فأما القسم الثالث من هذه الرمزية فهو المتعلق بالتفنن في قرض الشعر وتنميق القول فيه: فإن الشاعر يأتي به غالبا في صورة قصة رمزية محكمة البناء يقوم بدور البطولة فيها صياد يغدو للصيد في البرية فيقتفي أثر غزالة تحاول بالهرب للنجاة منه لكنّه يصرّ على اصطيادها هي بالذات مهما كلفه الأمر، ثمّ لا يلبث أن يصرعها ويشبع نهمه من لحمها. وينهي الشاعر قصيده عادة بأنه لا يعني غزالة تسرح في الفلاة وإنما هو يقصد امرأة جميلة أرادت الإفلات من حبائله فلم تفلح. والذي يقصده الشاعر من صياغته لمثل هذا النص إظهار قدرته الفائقة على التلاعب بالألفاظ بتحميلها عديد المعاني الظاهر منها والخافي بأسلوب تتوارد فيه الكلمات والأفكار في نسق بديع.

من ذلك هذا القصيد للشاعر حمادي الفيلي وهو والد الشاعر المعروف نجيب الذيبي:

عين إللّي شاش *** ناكر حيّه شوشت لاش
وبعد إللّي طاش *** راعوْ ولّى فسُط الهوش
شاف النشناش *** صيّاد اليرقب فتاش
جامن لغباش *** صايم ومبكّر مغشوش
عمّر لُوباش *** سفياني حبّو نوّاش

ثــار الصمّـــاش *** طاح مكدّس جـا مفـروش

جـرا لُوا دوبـاش *** ذبحـو وسلخو في سماش

ولـم القشقـاش *** وكّـح لحمو ومـا حرقوش

وقسمـوه ابطـاش *** علْ يسوى وال مـايسواش

ريم الخـوحـاش *** رخص لحمو في ناس نهوش

ماشني عِلْ شاش *** تـمثّـل فـي زيــن النـوّاش

تمشـي دو بـــاش *** مـاذا دربـت مـن مطفـوش

يقول : إن عين المرأة المتحدث عنها كعين غزال، وقد جرى لها يوم سقطــت في حبائل صاحبها ما جرى لغزالة كانت بالفلاة مع قطيع غزلان فارتاعت إذ شعرت بصياد ما ينفكّ يترصدها وجرت بعيدا عن القطيع بحثا منها عن مقر لها منه ثم ذهب عنها فزعها إذ لم يلحق بها الصياد وعادت للانتظام مع القطيع، لكن الصياد كان عزم على اصطيدها فوجه نحوها سلاحه وأطلق رصاصا لا يخطئ هدفه فخرت على الأرض والدماء تنزف من جراحها عندئذ ذبحها وسلخها بمكان مشمس ثمّ أنضــج لحمها على نار أوقدها وتركها للآخرين يقتسمون لحمها، وهو مصير يبعث على الأسف لأن تلك الغزالة جميلة أليفة وادعة لكنها تعيش بين أناس جبناء لم يستطيعوا حمايتها منه.

والشاعر يصرح أخيرا بأنه لا يصور بشعره هذا فاجعة حلّت بغزال ولكنه يعني امرأة تتزيّن بـ(نوّاش) متأوّدة إغراء فيكثر من حولها المعجبون بها.



ملاحظات عروضيّة حول المجموعة الشّعريّة «هذا.. ما قُلتُ لي» للشّاعر محمّد الهادي بوقرّة

هيفاء جدّة السّعفي/ باحثة، تونس

تأتي هذه المقالة قراءة عروضيّة لقصائد اكتبها الشّاعر التّونسيّ محمّد الهادي بوقرّة بين سنتي 1974 و2001 صدرت له عن دار الإتحاف للنّشر في طبعتها الأولى لسنة 2002.

اختار الشّاعر لمجموعته الشّعريّة عنوانًا دالاً محيلاً: "هذا.. ما قُلتُ لي" ولو صحّ أنّ العناوين تستحيل عتبات محيلة إلى بنية النّصّ (على مذهب جيرارد جينات G. Genette) فإنّ عنوان الدّيوان يفتح لدى المتلقّي أفق ترقّب قصائد مكاشفة بين الشّاعر ونفسه أو بلغة أخرى فإنّه يرجى أن تكون القصائد شكلا من أشكال حديث الذّات للذّات، وقبل أن نتحسّس مَوْلجا إلى عالم الدّيوان فإنّنا نشير إلى عتبة أخرى تكتسي قيمة توجيهيّة كبيرة في عمليّة القراءة هي عتبة تواريخ القصائد، وذلك أنّها تكشف عن المسار التّطوّريّ الّذي سلكه الشّاعر في ثنايا تجربته الإبداعيّة على امتدادها فإذ يعود أقدم قصيد في المجموعة (الثّور والمطحنة) إلى نوفمبر 1974 فيرجع قصيد «هذا.. ما قلتُ لي» إلى جويلية 2001 أي زهاء شهر قبل كتابة مقدّمة الدّيوان ولم يَجْرِ ترتيب القصائد وتوزيعها في المجموعة وَفْقَ تسلسلها الزّمنيّ وهو ما يغري بتصوّر طريقة الشّاعر في التّعامل مع قصائده الّتي يبدو أنّه كان ينظمها ويضمّها في جذاذات أو دفاتر ثمّ يرجع إليها ليعيد تنسيقها حسب الموضوعات أو الأغراض أو الهوى؛ لقد أراد محمّد الهادي بوقرّة لشعره أن يجيئ منجّمًا (étoilé) لأنّه جُبِلَ على الاحتفاء بالقصيدة أكثر ممّا قد يحتفي بالدّيوان؛ **لأنّ القصيدة رؤيا ومكاشفة شعريّة أمّا الدّيوان فبرنامج ومشروع إبداعيٌّ،** ولو كان للدّيوان الأسبقيّة الأنطولوجيّة على القصيدة لعكّر البرنامج صفو الرّؤيا وتجلّيات المكاشفة. إنّ من الخطإ المنهجيّ أن نكتفي بتواريخ الطّبعات حين نتصدّى لمعاينة القصائد.

تنبو قصائد «هذا.. ما قُلتُ لي» عن شاعريّة رفيعة وطبع خاصّ وشفافيّة لغويّة تدلّ على أنّ الرّجل شاعرٌ مُحْسِنٌ مُجيدٌ؛ دلّ على ذلك تصرّفه في أنواع الشّعر من الغزل والأوصاف والرّثاء والحماسة كشف عن رقّة وإبداع وحسن لا تتأتّى إلاّ لشاعر مطبوع ثاقب الفهم راسخ العلم واسع الأفق نافذ الخاطر متوقّد الفكر.

إنّ نظرة أولى للخصائص العروضيّة للقصائد تكشف أنّ الرّجل قد استقامت لديه الآلة **فالملاحظ في قصائد الدّيوان ومقطّعاته أنّ الأوزان توزّعتها الأغراض والمعاني طردًا مع ما يحصل من التّجانس والتّساوق بينها ويبدو أنّ الشّاعر عارف أنّ الأوزان ليست على سواء في طبيعتها**

الإيحائيّة ولا في مجالاتها الإبداعيّة وذلك ما نبيّنه في ما سيأتي من فقرات في دراستنا هذه.

يأتي محمّد الهادي بو قرّة في زمن شَحّتْ فيه القرائح وكاد أن ينضب فيه معين القريض ليعيد للشّعر جمهوره ويردّ عنه غربته وذاك أنّ الرّجل بدا منتصرًا إلى قصيدة الشّعر في عصر تسلّط ما صار يعرف في الأدبيّات الأجنبيّة بقصيدة النّثر.

اشتمل الدّيوان على خمس وعشرين مقطّعة وقصيدة توزّعت على نحو ما يأتيك في هذا العرض:

ـ ستّ قصائد عموديّة بمجموع ثمانية وستّين بيتا ثلاثٌ منها في بحر الخفيف بمجموع ثلاثة وعشرين بيتا واثنتان في بحر البسيط بمجموع واحد وثلاثين بيتا وقصيدة مفردة في بحر الطّويل بمجموع أربعة عشر بيتًا وهو ما يبيّنه الجدول التّالي:

عدد الأبيات والقافية	البحر الشّعريّ	العنوان	الصّفحة
18/ موزّعة رائيّة	البسيط	رحلة الأحزان	19
09/ ق	الخفيف	أشواق	31
14/ قَا	الطّويل	قربان القصيدة والوطن	57
04/ م	الخفيف	وأعطاني الحبر جمر الكلام	133
10/ نًا	الخفيف	نرجيلة الوقت	157
13/ بَا	البسيط	غصن الآه	175

ـ أمّا القطع الموزونة والحرّة في عدد تفعيلاتها والمتحرّرة من القافية الموحّدة والّتي كان بعضها شبيها بالموشّح من حيثُ تعدّد قوافيه ولزوم اعتبارها في خواتم بعض الجمل وبعض الفقرات فقد جاءت في أربع عشرة قطعة.

ـ ضمّ الدّيوان كذلك أربع قطع نثريّة لم تلتزم بوزنٍ وإن لم تخْلُ من إيقاعات داخليّة.

بيّنٌ لدى القارئ ذلك الحضور الكاسح لبحر المتدارك وظنّنا أنّ مَغْنَى هذا البحر بقسميه؛ أي خبب المتدارك (فاعلن مكرّرة) ومحدث المتدارك (فعلن مكرّرة) (1) قد رسخ في أذن الشّاعر الحسّاسة وفي حافظته الواعية وقريحته الدّفّاقة رسوخا جعل جلّ إنتاجاته في هذا البحر (12 قطعة) ولم يكن له في بحور المتقارب والرّمل والوافر والرّجز إلاّ قطعة واحدة في كلّ بحر (2). كما جاء في الدّيوان قطع صعب التّقيّد فيها بوزن فهي نثريّة لا شعريّة (3) ويمكن أيضا ملاحظة قطع عديدة أخرى صعُب التّقيّد فيها بوزن واحد بحيث خاضت عدّة بحور

فمن ذلك مثلا قصيدة "الثّور والمطحنة" (صص. 51- 54) فقد جاءت ضائعة وزنًا ومغنًى إذ تقاسمت القطعة أوزان عديدة وتبيّن ذلك من خلال الأمثلة التّالية:

- آه لو يقطع الآن زنده (ص. 51) ـ متدارك خبب+ رمل
- كان يزرع أشجار خبز (ص. 52) - متدارك خبب + محدث + رمل
- ويفجّـر واحات مـاء (ص. 52) ــ محدث خبب + رمل
- أيّ شيء سنأكل [الآن] (4) بعده - الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)
- يجوع ويظمأ وحده - المتقارب (فعولن فعولن فعول)

وقد شابهت قصيدة "اعتذارات" (صص. 25 - 28) سابقتها في توزّعها على أكثر من بحر حيث جاءت أبياتها الأربعة الأولى وشطر البيت الخامس منها (صص. 25 - 26) موزونة مقفّاة على زنة الرّمل (فاعلاتن فاعلاتن

فاعلات) أمّا بقيّة القطعة (صص. 27 - 28) فقد فقدت توازنها بفقدان وزنها وقافيتها حيثُ لبست تفعيلات الخبب مذيّلة بالرّمل:

أُعذري طول صمتي... (ص. 28) - فاعلن فاعلاتن/ أنت أحلى وأروع (ص.ن.) - فاعلن فاعلاتن.

كذا هو شأن قصيدة "مرثيّة لأشيائنا الصّغيرة" (صص. 179 - 190) فقد جاءت أشطر الصفحة الأولى منها (ص. 179) على زنة المتدارك المحدث وإن خالطها بعض اختلالات في بعض الجمل أمّا الصّفحة الموالية فقد جاء المتقارب مهيمنا عليها: "وأعلو شجونا/ فألقاك أبهى وأحلى/ وتهدر في مدن العمر أغنيتي/ (...)/ ويعلو دمي في القصيدة" (ص. 180) في حين لم تسلم من جمل الصّفحة 183 إلاّ جملة واحدة: "حيّنا كان كلّ الوجود الجميل" (خبب متدارك) وجاءت جملة واحدة تنقصها حركة في الأوّل: "ساحة ودروبًا" (عولن فعولن) وستّ جمل تصدّرت تفعيلة المتقارب فيها حركة زائدة: "تتهامس في صمته عتبات الدّيار/ وحكايا أميرة مملكة الجنّ/ تخرج من كهفها فتهزّ قلوبنا/ وتضرّم ليل المحبّين واحة نار/ فيعانق بَوْحُ النّوافذ وجد النّخيل/ وتتيه مواويلنا في القفار" (ص. 183)؛ نلاحظ الحركة الزّائدة في: تتهامس/ وحكايا/ وتضرّم/ فيعانق/ وتتيه وكلّها تعطي "تـ/ فعولن"

أمّا أشطر الصّفحة 184 فقد اختلط فيها وزن المتقارب بالرّمل وبالمتدارك:

- حيّنا كان دنيا بسيطة - فاعلن فاعلن فاعلاتن
- كان بعض دروب وبعض مساكن - فاعلن (3×) فاعلاتن
- كان كونا عجيبا ولكن - فاعلن فاعلن فاعلاتن
- فلماذا تلاشت إذن - فاعلن (3×)
- طرقات الطّفولة والمستحيل - فعولن فعولن فعول
- وتناهت إلى عرض هذا - فاعلن (2×) فعلاتن
- وذاك الجدار - فعولن فعول

وهكذا تواصل عند الشّاعر الخلط بين الأوزان إلى آخر القصيد.

أمّا ما جاء على غرار الموشّح في الدّيوان فنذكر منه قصيدة "بلسم الهوى" (صص. 35 - 38) وقد جاءت على خبب المتدارك وشابهت الموشّح في تعدّد قوافيها مع ملاحظة وجود خلل في الوزن بالصّفحة 38؛ البيت:

" أنّ [Ø] باب صدري برغم الرّتاج/ ضربته بروق الهوى فانفتح"

ومقترحنا لإصلاح الخلل الوزنيّ أن يضيف الشّاعر "ما" الزّائدة إلى النّاسخ "أنّ" فيصبح البيت:

" أنّما باب صدري برغم الرّتاج/ ضربته بروق الهوى فانفتح".

إنّ أبرز ما يَسِمُ قصيدة محمّد الهادي بوقرّة هو النّبرة والنّبرة صوت والصّوت عدد والعدد إيقاع تتشّكل معه وعبره الصّورة الشّعريّة في اشتغال القصيد وتتميّز الصّورة الشّعريّة لدى الرّجل بصفاء يتكشّف ويتبدّى للمتلقّي من خلال صفاء مشربه وهو ما يعطي القصيدة ماءها ورُوَاءَهَا ولئن تميّزت القصائد بذلك الايقاع الأخّاذ فلم تَخْلُ من كثير هَنَات عروضيّة نقف على بعض منها من خلال ما نورده من أمثلة مختارة من الدّيوان:

ـ "دَخَلْتُ كم مدن سحريّة فإذا/ جميع أطفالها حجر" (الدّيوان، عيناك ورحلة أحزاني، ص. 21) ونقترح كتصويب: "... / جميع أطفالها [في أرضها] حجر" فيكون بذلك على زنة البسيط (متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) وفي الصّفحة نفسها نقرأ:

ـ "كان في كفّه جمجمة حزينة" وكان الوزن ليستقيم لو قال: "كان في كفّ[ـيـ]ـه.

في قصيدة "أشواق" وهي من الخفيف نقرأ بالصّفحة الواحدة والثّلاثين:

ـ "إنّني العاشق الّذي لم يسعني/ في الهوى حبري

ولا أوراقي" والصّواب طبعًا "في الهوى [لا] حبري ولا أوراقي" والرّاجح لدينا أنّ خطأ كهذا يعود إلى هفوة طباعيّة فلا يكون من شاعرنا مثل هذه الهفوات.

كما نقرأ في قصيدة "الفدائيّ" وهي على بحر الرّمل في الصّفحة الثّالثة والسّتّين:

-"لم يزل يدمن أوجاع الرّحيل/ مبحرًا في دمه يرحل من جيل إلى جيل"

وكان بإمكان الشّاعر أن ينجو من الخطإ الوزنيّ لو قال:

"يرحل من جيل [لـ]ـجيل" كذلك نجد بالصّفحة الّتي تليها (ص. 64):

- "كان في جثّته يمشي يترجّل" وكان الوزن ليستقيم والمعنى ليتكثّف لو قال الشّاعر مثلاً: "يمشي [الهوينى] يترجّل"

ونقف في رصد ما تسرّب إلى الدّيوان من بعض هفوات في الوزن عند قصيدة "طبرقة تستضيف الكون" (صص. 91 - 95) حيثُ كادت كلّ الأعجاز تختلّ في الميزان وإن سلمت كلّ الصّدور كما نلحظ بالصّفحة الخامسة والتّسعين خروجا عن وزن الوافر(وزن القصيدة) إلى بحر الكامل: "يأتي وفي أهدابه وخطاه". ونشير إلى أنّ مثل هذه الأخطاء، على قلّتها، لا تشين الدّيوان فإن هي إلاّ كالشِّيَةِ في الفرس لا تشينها حتّى تكثر فتصير بلقا أو كالجُعُودَةِ في الشّعر لا ترينه حتّى تكثر فتصير قَطَطًا أو كاللّثغة في اللّسان لا تغينه حتّى تكثر فتصير خرسا ومع ذلك فلا بدّ من الإشارة إلى وجود بعض أخطاء أخرى قليلة توزّعت بين نحويّة تركيبيّة وهجائيّة إملائيّة وإحاليّة تعريفيّة.

من الأخطاء التّركيبيّة قوله: "ونحن غريبَيْن في مدن الوقت" والصّواب طبعا "غريبان" ومن الأخطاء الإملائيّة نذكر قطع همزة الابتداء في صيغ المزيد في موضعين من المجموعة أحدهما في رسم كلمة "انسفعت" (كتبها: إنسفعت) بالسّطر الثّالث من الصّفحة 103 وثانيهما في رسم كلمة "اعتذارات" وهي عنوان قصيد في بحر الرّمل سبق أن ألمعنا إليه ومعلوم وَفْقَ أصول علم الإملاء أنّ الهمزة لا تقطع في أيّ من الكلمتين.

ومن أطرف ما ورد من هفوات في الدّيوان ذلك الخطأ الإحاليّ تحت عنوان قصيدة "طبرقة تستضيف الكون" حيث ذكر الشّاعر في تعريف طبرقة أنّها "واحدة من أجمل مدن الشّمال الشّرقيّ التّونسيّ" والحقّ أنّها تقع بالشّمال الغربيّ لتونس.

الملاحظ من خلال ما تقدّم أنّ النّظرة الإحصائيّة المقارنة للقصائد الّتي تضمّنتها المجموعة لا تكاد تظهر ما بينها من تفاوت في الصّناعة أو في النّفس الشّعريّ ونسج الكلام اللّهمّ إلا من ذلك الاختلاف في طرائق القول حتّى ليحقّ لنا أن نحكم بأنّ القصائد تكاد تتضامّ كلّها في طبقة واحدة وإنّ أظهر ما في قصائد محمّد الهادي بو قرّة "هذا.. **ما قلت لي" مرّة أخرى**:

بعد هذا العرض المسحيّ لما تميّزت به قصائد ديوان "هذا.. ما قلت لي" نحاول تقديم قراءة نجاوز فيها الدّراسة الإيقاعيّة العروضيّة إلى المقاربة الأسلوبية المضمونيّة وقد اخترنا أن يكون اشتغالنا على ما اعتبرناها قصيدة القصائد في الدّيوان ونقصد تلك الّتي حملت والدّيوان العنوان نفسه أي: "هذا.. ما قلتُ لي".

نلج دراستنا للقصيد من أولى عتباته الدّالّة ونقصد العنوان وقد أسلفنا على سبيل الإلماع أنّ للعتبات قيمة توجيهيّة كبيرة في عمليّة القراءة ونقصد بالعتبات (les seuils) جملة العلامات الحدوديّة غير البنيويّة أي غير الدّاخلة في بنية النّصّ والّتي يكون لها تأثير ما على عمليّة التّلقّي ويمثّل العنوان واحدًا من هذه العتبات ونميّز في العناوين بين طائفتين أو ضربين يختلفان من حيث قيمتهما الإحاليّة وكذا درجة ارتباطهما بالمتن هما العناوين الخطابيّة (les titres rhématiques) والعناوين الفحويّة أو الثيميّة (les titres thématiques) والفرق بينهما أنّ النّوع الأوّل يكتسي قيمة بلاغيّة (rhétorique) فنّيّة في حين يفترض أن يضطلع الثّاني بوظيفة إحاليّة

(référentielle) إبلاغيّة (informative) وظنّنا أنّ عنوان القصيد يدخل ضمن الدّائرة الأولى وهو ما أعطاه تلك القدرة على أن يمارس على المتلقّي ضربا من التّرقّب قبل تقحّم عالم القصيد وكان على الشّاعر أن يحرص على عدم خيانة ترقّب متلقّيه فجاء قصيده على نحو ما بشّر به العنوان: حديثا تبثّه الذّات إلى الذّات أو إخبارًا عن حديث الذّات للذّات.

بعد أن وقفنا أمام وصيد العنوان نحاول الولوج إلى عالم القصيدة لنقف عند عتبة أخرى ذات قيمة صوتيّة وهي الأوزان فقد جاءت القصيدة على زنة محدث المتدارك (فعلن مكرّرة) وهو ما أعطاها نغما خاصّا يكاد يملك على القارئ جانب الفكر حتّى يطمح به أمام غلوة السّحر ولا ريب أنّ الرّجل قد تشنّفت أذناه وطرب سمعه لقصيدة «يا ليل الصّبّ متى غده» ولو كان في المقال فسحة لقراءة تناصّيّة لبيّنّا للقارئ ما بين القصيدين من نقاط التقاء كثيرة وافرة ولعلّ أظهر تلك التّقاطعات التقاؤهما في مرارة المكاشفة مع الذّات لحظة الإحساس بالازورار عن راهن الوجود ولم يختلف الشّاعران ربّما إلاّ في أنّ لكلّ منهما بلواه كما أنّ الحصري هبّ إلى اللّيل مناجيا إيّاه شاكيا إليه مصابه وداءه في حين عاد محمّد الهادي بو قرّة إلى ذاته وفي عودته إلى ذاته تعبير عن معنى عميق يعكس حالة اغتراب يعيشها الشّاعر نتيجة إحساس حادّ بالازدراء لراهن الوجود ولعالم النّاس دفعه إلى الازورار عن راهن الوجود ونفيه طلبا للتّحقّق في عالم الذّات. إنّ العالم بالنّسبة للشّاعر ليس بيته بالمعنى الوجوديّ فالشّاعر بهذا المعنى غريب عن العالم مغترب فيه وبه ويضرب هذا التّصوّر بعيدا في التّراث الصّوفيّ حتّى لكأنّ الشّاعر يطلب «راحة اليأس من السّوى» أليس جوهر التّصوّف أنّه «قطع العلائق واليأس ممّا في يد الخلائق»؟

لنستمع إليه في آخر القصيد:

«كان في الأمر شيء أعانيه فوق الجنون

وما كان يُسمح لي أن أجنّ

فقد حفر الوقت وجهي

وأوقفني في المدى مشجبا للغيوم

وعوّدني أن أكون

وأبقى كأنّي قطّ هنا لم أكن

آه، من؟

لكأنّي سؤالي..

أو كأنّي احتمالي..

أو.. كأن..

....

الحساسيّة التّراثيّة عند محمّد الهادي بوقرّة:

قبل الحديث عن الحساسيّة التّراثيّة عند محمّد الهادي بوقرّة يحسن البدء أوّلا بتبيان مرامنا من الحساسيّة التّراثيّة ذاتها فنقول إنّنا نقصد بها درجة ارتباط الشاعر بمقومات القصيدة التراثيّة، ومعلوم أن الشعر عند العرب يرتبط بمقومات أربعة أساسية هي اللغة والايقاع والصورة والغرض. وقد مثّلت ظاهرة الارتباط بهذه المقوّمات واحدة من المشكلات العارضة في طريق الحركة الابداعية منذ أن أشعلت نازك الملائكة وبدر شاكر السّيّاب وبلند الحديري وعبد الوهّاب البيّاتي في العراق وصلاح عبد الصّبور (5) ومجايلوه في مصر جذوة ما صار يدعى بقصيدة الشّعر الجديد أو قصيدة الشّعر الحرّ الأمر الذي جعل الشّعراء والنّقّاد ينقسمون شيعا في أمر تجديد الصّيغ والقوالب. ولعلّ عودة إلي ديواننا المدروس تسمح لنا بتأكيد تحقق الجمع بين التّجديد والمحافظة في آن. فلم ينسلخ محمّد الهادي بوقرّة تماما عن القالب الشّعريّ الكلاسيكيّ ولكنه مع ذلك لم يكن مقلّدا فتقحّم مغامرة إبداع نصّ شعريّ مغاير لغة ومعجما وإيقاعا وتفجيرا لهموم إنسانية صميمة.

ولعلّنا نفتح من خلال هذه الفقرات للباحثين أفق تقصّي المصادر التي كوّنت الشّخصية الإبداعية للرّجل،

ونكاد نجزم أنها بيئة الجريد مضافا إليها بعضا من هوامات الرّجل الذّاتيّة. فالمستقرئ المشهد الشّعريّ التّونسيّ في اتّساعه يلحظ أنّه قد توزّعته مدرستان كبريان هما مدرسة القيروان ومدرسة الجريد ولأمر ما كانت الحساسيّة التّراثيّة عند المنتمين إلى المدرسة الأولى أشدّ وأوثق. ولنا أن نذكر من شعراء القيروان من جيل المخضرمين الشاذلي عطاء الله والنّاصر الصّدام ومحمّد المزهود. ومن المحدثين جعفر ماجد والمنصف الوهايبي ومحمّد الغزّي وعمر منصور ومن شعراء الجريد لنكاد نجد منهم من شذّ عن التيّار التّجديديّ حاشى محمّد الخضر حسين فقد جنح أغلب شعراء الجريد إلى مستويات عديدة من التّجديد إن في مستوى الصّور وإن في مستوى التّيمات والأشكال. ونذكر من هؤلاء أبو القاسم الشّابي ومصطفى خريّف ومحي الدّين خريّف والميداني بن صالح وغيرهم (6).

لقد استطاع محمّد الهادي بوقرّة أن ينجز توليفة أجاد تركيب مفرداتها بين التّحديث والتأصيل فجاءت قصائده ولا سيّما «هذا ما قلت لي» ترجمان أشواق تارة وتعبيرا عن نفثات حرّى يبثّها الشّاعر حين تنوب النّائب تارة أخرى.

ولقد جاء الدّيوان تعبيرا شفيفا عن نفس عليّة تطهّرت من أوشاب الرّغبة وأوضار الحياة وهو ما عبّرنا عنه بطلب «راحة الياس من السّوى».

لقد كفّ الرّجل نفسه عمّن سواها فأنشأ يبثّ لها شدوه الذي هو شدوها وشجاه الذي هو عين شجاها وليت شعري كأننا ونحن نقرا «هذا... ما قلت لي» نستعيد قول مهيار الدّيلميّ.

ملكت نفسي مذ هجرت طمعي

اليأس حرّ والرّجاء عبد



المصادر والمراجع

- بو قرّة (محمّد الهادي): . المجموعة الشّعريّة'دار الإتحاف للنّشر الطبعة الأولى 2002 .
- القرطاجنّي (حازم): . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة 'دار الغرب الإسلامي- بيروت1986ص 194 .
- بن عمر (محمّد صالح): . الحساسيّة التّراثيّة في القصيدة القيروانيّة المعاصرة' مجلّة رحاب المعرفة 'العدد 42'تونس'نوفمبر ديسمبر 2004 .
- Genette (Gerad) : Seuils ; éd ; seuil ;Paris 1987pp134-149

1)

عدد الأبيات والقافية	البحر الشّعريّ	القصيدة	الصّفحة
6جمل شعريّة متعدّدة القوافي	المتدارك المحدث	وقَبْلُ (قصيدة استهلاليّة)	3
قوافٍ متعدّدة/ 41 شطرًا	المتدارك الخبب	بلسم الهوى	35 - 38
قوافٍ متعدّدة/ 33 شطرًا	المتدارك المحدث	عيناك وعذريّة الأشياء	41 - 43
قوافٍ متعدّدة/ 22 شطرا	المتدارك الخبب (إلاّ الجزء الأخير)	سيّد الوقت	71 - 73
قوافٍ متعدّدة/ 39 شطرًا	المتدارك الخبب	لي شموسي الثّلاث	85 - 87
قوافٍ متعدّدة/ 68 شطرا	المتدارك الخبب	هجرة الحرف النّبيّ	103 - 108
قوافٍ متعدّدة/ 35 شطرًا	المتدارك المحدث	مرثيّة المغنّي	111 - 113
قوافٍ متعدّدة/ 32 شطرا	المتدارك الخبب	إغفاءة الشّاعر	117 - 120
قوافٍ متعدّدة/ 59 شطرا	المتدارك الخبب	بياض الكلام	123 - 130
قوافٍ متعدّدة/ 157 شطرا	المتدارك الخبب (باستثناء الأبيات الأربع الأولى في الخفيف)	وأعطاني الحبر جمر الكلام	133 - 150
قوافٍ متعدّدة/ 42 شطرًا	المتدارك الخبب	زهرة السّواد	161-164

2) نذكر له في المتقارب قصيدة «عود على بدء»(صص. 47-48) وفي الرّمل قصيدة «الفدائيّ» (صص.63-64) وفي الوافر قصيدة «طبرقة تستضيف الكون» (صص. 91-95) وأخيرًا في الرّجز قصيدة «ما أبعد الدّنيا.. ما أقرب بغداد» (صص. 79-81).

3) ضمّ الدّيوان أربع قصائد منثورة نذكرها وهي: «نثريّة لأوّل الماء» (ص. 167)، «نثريّة لآخر الماء» (ص. 104)، «لامبالاة» (ص. 99)، «فصاحة» (ص. 100).

4) نشير إلى أنّ كلمة «الآن» الواردة بين معقوفتين قد أضفناها إلى الشّطر الشعريّ حتّى يستقيم الوزن.

5) تجدر الإشارة في هذا المقام إلى قصيدة «شنق زهران» التي نشرت للشّاعر صلاح عبد الصّبور في عام 1954 في جريدة المصري والتي كانت بحقّ تبشيرا بميلاد ما سمّي بقصيدة الشّعر أو قصيدة الشّعر الحرّ أو قصيدة التّفعيلة وإن كان عبد الرّحمان الشّرقاوي قد سبقه إلى كتابة قصيدته «من أب مصريّ إلى الرّئيس ترومان» ولكنّ عبد الصّبور كان أشدّ تأثيرا في مجايليه.

6) بن عمر (محمّد صالح). الحساسيّة التّراثيّة في القصيدة القيروانية المعاصرة. مجلّة رحاب المعرفة العدد42 تونس نوفمبر ديسمبر 2004.

الأمين الدّائم لجائزة نوبل للأدب
هوراس إينكدال :
لا نتوفّر في الأكاديمية على مختصّين في اللّغة العربيّة

حاوره : جيروم دبوي
ترجمة : حسن الوزاني/ كاتب وأديب، المغرب

يعبر هوراس إينكدال، البالغ من العمر 58 سنة، والذي يشغل منصب الأمين العام لجائزة نوبل، الرجل الذي يرغب كتاب العالم في استمالة عطفه. فهو أحد أعضاء اللجنة الأربعة المخول لهم اختيار الفائز السعيد بالجائزة التي تثير شهية كلّ كتاب العالم.

• كيف يصير الكاتب مرشّحا لجائزة ؟

ـ القاعدة الأولى أنّه لا يحقّ لأي كاتب أن يرشّح نفسه. ونسمّي، فيما بيننا داخل الأكاديمية، الكتاب الذين يوافوننا بأعمالهم الكاملة مع إهداء اتهم بـ«الكتـاب الانتحـاريين».

وفي كلّ سنة، نطلب من عدد من الأكاديميات والجمعيات والأساتذة والشّخصيات الأدبية، وبالطبع أيضا من الحاصلين على الجائزة، تقديم اقتراحاتهم. ونتوصّل كلّ سنة بما ما بين 300 و400 ترشيح. ونولي كثيرا من الانتباه لاقتراحات الحائزين السابقين على الجائزة ككنوتر كراس وسيموس هيني وإلفريد جلنيك. وحين يتمّ فتح أرشيف الجائزة، ستصابون بالدّهشة إزاء الأسماء التي اقترحها هؤلاء. وفي مقابل ذلك، صار النادي الدولي للقلم أقل تأثيرا من السابق. وانطلاقا من هذه الاقتراحات تعد لجنة نوبل، المكوّنة من أربعة أعضاء، لائحة وسيطة تضمّ عشرين إسما، خلال شهر أبريل. ونتوصّل، في اجتماعنا الأخير الّذي ينعقد في شهر ماي، إلى تحديد لائحة ضيّقة تضمّ خمسة أسماء. وثمّة قاعدة غير رسمية تنصّ على ضرورة مرور الكاتب من هذه اللائحة مرة واحدة على الأقل قبل تمكينه من الحصول على الجائزة. وهي قاعدة تعود إلى سنة 1938، التي تمّ فيها تتويج بيرل بوك بعد ترشيحه الأوّل، وهو ما تم اعتباره فيما بعد اختيارا غير حكيم.

وتعرض هذه اللائحة إذن على بقية أعضاء الأكاديمية، وهم الّذين سيتولّون التصويت خلال شهر أكتوبر، على أن يقوموا بقراءة كلّ الأعمال خلال الصيف. وأتذكر أنّني لما أردت السفر في عطلة، خلال السنة الأولى من التحاقي بالأكاديمية، كنت مجبرا على حمل ستين كيلوغراما من الكتب.

• لكن، كيف يتمّ اختيار خمسة أسماء من مجمل الأدب العالمي ؟

– نحن نقرأ كثيرا. وفي المجمل، أضنّ أنّ الأكاديمية تتحدّث وتقرأ بعشر لغات، بما فيها الصينية. غير أنّنا لا نتوفّر على مختصّين في الهندية وفي اللّغة العربية. ولذلك، نطلب تقارير من خبراء بكثير من السّرية. كما أنّه بإمكاننا أن نطلب ترجمات لاستعمالنا الخاص.

ففي سنة 1996، على سبيل المثال، جاء مترجم سلافي إلى الأكاديمية، وقام بترجمة عدد كبير من قصائد الشاعرة البولونية فيسلافا شيمبورسكا، وقد فازت بالجائزة خلال تلك السنة.

• كيف تتمكنون من إبقاء هذه اللائحة المحدودة قيد السّرية ؟

– قوانيننا غير إنسانية أبدا. ففي منتصف كلّ سنة، أذكر زملائي في الأكاديمية بكون نظامنا يمنعنا من البوح بأي شيء يخصّ الجائزة لشركاء حياتنا. فزوجتي نفسها لا تعلم بمن سيفوز بالجائزة. لقد أدبت الخيمة العسكرية في المخابرات، واستفدت من الأمر كثيرا. ومنذ تمت قرصنة مراسلة الكترونية بين عضوين من الأكاديمية قبل سنوات، تم منع أي تواصل عبر البريد الإلكتروني. وبعد اجتماعات الخميس، يتمّ جمع كلّ الأوراق المتبقية على المائدة لإعدامها. وحينما نذهب لتناول العشاء بعد كلّ اجتماع، بالمطعم المجاور للأكاديمية، نحرص على استعمال الأسماء المستعارة لكلّ مرشّح. وأخيرا، وابتداء من شهر شتنبر، أواظب على الإطلاع على بعض المواقع التي تطلق رهانات على جائزة نوبل للآداب. وحينما أجد أسماء من اللّائحة المغلقة تروّج في هذه المواقع أشعر بالقلق.

• كيف يتمّ اتخاذ القرار النهائي ؟

– نجتمع كلّ خميس ابتداء من 20 شتنبر ،و ذلك للتشاور بشأن النتيجة. ويعرف تاريخ الإعلان عنها في آخر لحظة. وعلى العموم، تبرز، بشكل سريع ،ثلاثة أو أربعة أسماء على رأس اللائحة. وتكون النقاشات متحمسة ومستندة على الحجج. وبحكم وفاة عضو من اللجنة ومرض آخر، صرنا 14 عضوا. ويقتضي الفوز بالجائزة الحصول على ثمانية أصوات. وحينما ننتهي إلى الاتفاق على اسم معين، أنسحب خفية من القاعة إلى مكتبي حوالي الساعة الثانية عشر والنّصف، حيث أحاول البحث عن الفائز لأخبره بالنبأ المفرح. وفي الساعة الواحدة، أفتح باب مكتبي لأعلن الخبر أمام الصحفيين.

• أي التوجهات الأدبية الجديدة التي ينتبه إليها أعضاء اللّجنة ؟

– يمكن القول أنّه مع فوز جلنيك سنة 2004 دخل جيل أدب الثمانينات لائحة التتويج. وقد مكن جيل جديد من أعضاء الأكاديمية من تجديد مؤسساتنا. وأضنّ أنّه لا يمكننا الآن اختزال الأدب إلى الخيال أو الشعر، إذ يوجد الآن ما أسمّيه بـ«الشهادة». وهو أدب جدّ هام، وقد يتمظهر، على سبيل المثال، عبر أدب الرحلة أو كتابات ليفي ستراوش أو بعض الكتابات النقدية الأدبية.

عن مجلة لير الفرنسية، عدد أكتوبر 2007

جائزة نوبل تفتح بعض أرشيفها :

فتحت أكاديمية جائزة نوبل للأدب، بمناسبة ذكرى مرور خمسين سنة على حصول ألبير كامو على الجائزة، وبشكل استثنائي، أرشيفها لمجلّة لير الفرنسية. ونكتشف من خلال الأرشيف، وبشكل لا يخلو من مفاجآت، كيف تم تتويج أندري جيد وفرانسوا مورياك وألبير كامو، وكيف أخفق أندري مالرو في الوصول إلى الجائزة.

كامو بدون دعم فرنسا (1957) :

لحسن الحظ أن ألبير كامو لم يكن يعول على دعم مواطنيه للإحراز على جائزة نوبل. ففي منتصف الخمسينات من القرن العشرين، وفي الوقت الذي كانت فيه فرنسا تدفع بمشاهير قدامى، كجون رومان وجورج دوهاميل، كان ألبير كامو يحظى باهتمام خاص بستوكهولم. ويكشف أرشيف الجائزة عن كون كامو كان مدينا في جانب كبير من حصوله على الجائزة لعناد وإلحاح عضوي أكاديمية الجائزة السويديين هازملار كولير وبيرج إكبرغ. فهذان الرّجلان رشحا، وبدون يأس، كامو سنوات 1949، وكان يبلغ من العمر حينها 35 سنة، و1952 و1954 و1955 و1956. وكدليل على الاهتمام الذي كان يحظى به، كان كامو موضوعا لما لا يقلّ عن أربعة تقارير خاصّة به. ونجد في أحد هذه التقارير، وهو في ثلاثين صفحة وقد كتبه هولجر أهلينيوس سنة 1949 : «بفضل إرادته الحديدية واستقامته التي ظلت ثابتة في كلّ الامتحانات، وبفضل إنسانيته، يعتبر كامو أحد الوجوه الأساسية في الأدب الفرنسي الشاب». ولم يكن نصّه «الثائر»، الصادر سنة 1951، يعتبر نصّا أدبيا يكفي لتحقيق التميز. وفي مقابل ذلك، استطاع نصّه «الانهيار» الصادر سنة 1956، أن ينتزع إشادة خاصّة من أعضاء الأكاديمية التي أقرّت في تقرير لها أنّ «اللجنة تعتبر هذا الكتاب عملا أدبيا كبيرا يقوّي بالتّأكيد طموح ألبير كامو للحصول على جائزة نوبل، غير أنّه يتوجّب انتظار سنة أو سنتين لتأكيد قرارنا». وقد كانت سنة واحدة كافية. فبالرّغم من المنافسة الحادّة التي شكّلها ترشيح بوريس باسترناك وسان-جون وصمويل بيكيت (وقد أحرزوا جميعا على الجائزة في دورات لاحقة)، أعلن كامو فائزا في 17 أكتوبر 1957.

وبعودته إلى فرنسا، اقتنى كامو، بفضل مبلغ الجائزة، إقامة بلورمران، جنب صديقه روني شار. ومن هذا البيت بالضبط، انطلق يوم 14 يناير 1961 بسيارته من نوع فاصل فيكا قبل فرانسوا مورياك : دفعة أمير (1952).

يمكن لفرانسوا مورياك أن يشكر أمير السويد كيوم، الأخ الأصغر للملك كوستاف السادس، الذي طرح اسمه، من خلال رسالة تعود إلى 28 دجنبر 1951. ففي بريد موجّه للجنة نوبل، مصدره نادي القلم الدّولي السويدي الذي كان يرأسه، أشاد الأمير بالدّور الهام والمركزي لمورياك على مستوى الأدب الفرنسي باعتباره «رائد الأدباء الكاثوليكيين الشبان». ويعتبر ذلك بالتّأكيد دعما قويا كان قد أبدى فعاليته قبل سنتين بحصول وليم فولكنر على الجائزة.

وكان فرانسوا مورياك قد أخفق في الحصول على الجائزة ثلاث مرّات. وذلك، أوّلا سنة 1946، حيث يقرّ تقرير اللجنة، في أسلوب يوحي بعكس منطوقه، «بكون عمل مورياك مطبوعا بقليل جدّا من الهزل»، ثمّ سنتي 1949 و1950. ويقرّ تقرير الجائزة لسنة 1952 بوجود منافسين أقوياء لمورياك، ويتعلّق الأمر بتشرشل، الذي سيحرز على الجائزة في السنة الموالية، وكراهام كرين وإ.م.فورستير، بدون الأخذ بعين الإعتبار لكوكبة من الفرنسيين والّتي تضمّ ألبير كامو وأندري مالرو وورومنس وباندا وجون جيونو.. وخلال مشاورات اللجنة، برز اسم فرانسوا مورياك بشكل سريع، بالرغم من كون الأمين الدائم للجائزة أندرس أوسترلينق قد صرّح بكون تكرار بعض التيمات، في أعمال مورياك، يمثل تيارا متأثرا بالدّين، وهو التيار الذي كان له بدوره تأثير على الأدب الحديث». وقد

اقترحت لجنة نوبل فرانسوا موریاك بالإجماع، وعملت الأكاديمية بالاقتراح، حيث منحت الجائزة لموریاك في 6 نوفمبر 1952. ومباشرة بعد ذلك، أنّ نطّ سفير السويد بباريس إلى سيارته لإبلاغ الكاتب بالخبر. وتمّ تنظيم حفل استقبال باذخ مساء اليوم نفسه بمقرّ مجلّة «الفيغارو» الفرنسية. وخلال حفل عشاء توزيع الجائزة بستوكهولم، كان الروائي الكاثوليكي موریاك جالسا على يمين الملكة زوجة أخ الأمير كيوم الذي دعمه بشكل كبير.

أندري جيد : جائزة نوبل خوفا من موته المفاجئ (1947) :

أي طريق تقود إلى الجائزة ؟ قد يكون العمر أحيانا. فقد كانت سنتان كافيتين لأندري جيد، صاحب « أقبية الفاتيكا»، للحصول على الجائزة. فبعد ترشيحه لأوّل مرّة من طرف أستاذ من شيكاغو، تم تتويجه مباشرة في السنة الموالية. وهي سرعة لم تكن معتادة أبدا من قبل. ويفسّرجانب من ذلك من خلال أمر غير منتظر، فقد كانت لجنة الجائزة تخشى رحيل أندري جيد الذي كان يبلغ من العمر 78 سنة وكان متعبا صحّيا. ونجد في تقرير سنة 1947 الخاص به والموقع من طرف هولغر أهانيوس، وبدون غموض: «إذا كانت الأكاديمية تريد منح الجائزة لهذا الشاعر المسن، فهذا هو الوقت المناسب لذلك». والحقيقة أنّ الّجنة كانت قد «خذلت» قبل سنتين من طرف بول فاليري. فبعد عشرة ترشّحات، كان وقت فوز فاليري بالجائزة قد حلّ سنة 1945، غير أنّ فاليري توفي في شهر يوليوز، وذلك أسابيع قبل تتويجه. وتراجعت الأكاديمية، في نهاية المطاف، عن منحه الجائزة بعد وفاته كما فعلت، للمرّة الأولى والأخيرة في تاريخها مع السويدي كارلفيدت سنة 1931. وبذلك حرصت اللّجنة، بعد ذلك، على تجنب هذه المواضيع التي كانت وراء اختياره، حيث كان «يقترب من غوته، كما أنّه أدخل أفكار فرويد وديستوفسكي إلى الأدب الفرنسي».

وكانت نصوصه المنشورة حينها تعتبر أعمالا كبيرة. غير أنّه لا ينتهي هنا. ففي كواليس لجنة نوبل المغلقة، لم يكن الأمين الدائم يخفي قناعته بكون اختيار أندري جيد أمرا «جريئا»، ملمحا في ذلك إلى مثاليته. وقد كان جيد يواجه منافسة قوية من طرف همنغواي وت.س إليوت، اللذين سيحصلان على الجائزة فيما بعد، وأيضا من طرف الفرنسيين رومنس ودوهاميل.. وتم المرور إلى التصويت بثلاث أصوات مقابل صوت للشاعراليوناني أنجلوس سكليانوس. وتمّ إقرار هذا الإختيار من طرف الأكاديمية في 13 نوفمبر 1947. وتلقى «العجوز» أندري جيد النبأ عبر المذياع ببيته، حيث كان يقيم رفقة ابنته وزوجها. ولم يمنع الحدث أندري جيد من الذهاب إلى السينما في المساء نفسه. غير أنه لم يكن يقدر صحيا على الإنتقال إلى ستوكهولم لتسلم الجائزة. وسنة بعد ذلك، نجا أندري جيد من أزمة قلبية، ليرحل ثلاث سنوات بعد ذلك. وكانت لجنة نوبل محقة في عدم تأجيل منح الجائزة.

كيف أضاع أندري مالرو الجائزة؟ :

الحقيقة أن أندري مالرو لم يكن أبدا محظوظا. فأرشيف الجائزة يكشف عن كونه مرّ بجنبها، على الأقل ثلاث مرات. وذلك سنوات 1947، و1957 و1967. وفي كل مرة، كان عائق أو منافس ما يظهر في آخر لحظة. وقد طرح اسمه باقتراح من أستاذ من مالي، ولم يكن يتجاوز حينها 46 سنة. وقد كان عمره وراء خسارته. ونجد في تقرير خاص به للجنة الجائزة أن «مالرو في مرحلة هامة من عمره ويمكن أن ننتظر من قلمه أعمالا مهمة». وفوق ذلك، يقرّ التقرير : «نعترف بقدرته الإبداعية، لكن هل يمكن تتو يجه قبل كاتب أكبر سنا بأهمية أندري جيد...». وبالفعل، تم اختيار جيد.

وبدأ مالرو إذن مشوار طموحه المتواصل للحصول على جائزة نوبل. ففي كل سنة تقريبا (1948، 1949، 1952، 1954، 1956..)، كانت لجنة الجائزة تشير في تقاريرها إلى أنها تنتظر عملا

جديدا لكي «تخرج عن تحفظها». وقد جعل منه عملاه «المتحف المتخيّل» و«تحول الآلهة» المرشّح الأكبر سنة 1957. وبالإضافة إلى ذلك، كان مالرو قد حظي، قبيل هذه السنة، باحتفاء كبير من طرف ملك السويد بمناسبة محاضرة بستوكهولم. بل إن عضو أكاديمية نوبل ذا التأثير الكبير هامرسكولد قد كتب: «سيكون حكما خاطئا إقصاء مالرو لفائدة ألبير كامو». وبالرغم من كل ذلك فقد تم اختيار كامو الذي كان أول ما صرح به: «إن مالرو هو الذي كان يستحق الجائزة».

وبعد خسارته أمام أندري جيد سنة 1947 وألبير كامو 1967، استعاد مالرو سنة 1967 التي عرفت عودته الكبيرة إلى المشهد الأدبي. غير أن عائقا جديدا برز. فمنذ منح الجائزة لتشرشل سنة 1953 وهو الأمر الذي كان قد أثار ضجة كبيرة، تعاهد أعضاء الأكاديمية على عدم منح الجائزة مرة أخرى لأي عضو حكومي، حتى وإن كان وزير ثقافة. ولم يكن إذن من الممكن أن يحرز الوزير مالرو على الجائزة التي عادت إلى الكاتب الغواتيمالي ميغيل استورياس. وحينما غادر الحكومة 1969، كان جيل جديد قد شغل الطريق نحو الجائزة.

عن مجلة «ليـــر»



قصة

برقيـــــات تأييــــد

محمد رشاد الحمزاوي /كاتب، تونس

كان الفصل صيفا، وقد عادا من باريس لقضاء عطلتهما مع أمل العودة إلى عاصمة النّور، للتخرّج في السّنة القادمة، ليصبحا مدرّسين. وما كادا يلتقيان بالعاصمة مرّات عديدة، حتّى بدت لهما خالية من أهلها الّذين هجروها إلى الشّواطئ القريبة والبعيدة منها. فشعرا بعزلة تخنقهما وبوحدة تحيط بهما، ذكرتهما بما تمتّعا به من العشرة في صخب مدينة باريس وأنوارها، وبما كان يجول فيها من الآراء والأفكار، والمفاجآت الّتي لا حدود لها، كأنّ أطراف الدّنيا كانت تلتقي بها لتتبارز وتتحاور، وتتناطح، وتتناقض، وتتآزر، وتفاجئ بالعجيب والغريب الآتي من كلّ مكان قريب أو بعيد، كان يتجلّى لهما في لقاءات وندوات ومؤتمرات لا عنف فيها، ولا هراوات الصّعاليك الصّناديد من حملة الحقّ الأحقّ.

لقد كانا يشعران أنّ الحقّ حقوق، وأنّ النّاس سواسية منذ قرون، وأنّ السّعادة في كلّ طريق تحملها إليك حسناوات أتين من كلّ فجّ عميق، يستقبلنك ببسمات ساحرات، وتدعونك إلى رحلات إلى المرّيخ، وحتّى بلاد واق واق. فاتّفقا بعد لأي، على أنّهما مدلّلان، قد فاتهما الواقع الوطنيّ المعيش وحسناته، وبالتّالي تجاوزا المعقول بالعودة إلى تلك الذّكريات، وما وراءها من مغالاة وترّهات.

فقرّرا أن يندمجا في أحضان الوطن، وأن يتمتّعا بجماله وبنشوة الاستقلال الجديد، وأن الاستمتاع بما يعرض على كلّ المواطنين من مشاريع تعدهم بجنات النّعيم في موعد قريب، شريطة مؤازرة رأي الصّواب الواحد الأوحد، الّذي لا يأتيه الباطل من قبل ولا من خلف، والّذي لا ولن ينتصر إلاّ بالدّعم والتّأييد المطلق وبالتّصفيق طبعا وطمعا عفوا وطعما...

فخيّل إليهما، وهما ينتظران العودة إلى باريس على أحرّ من الجمر، أنّهما قد أفرطا في الأحكام، وأنّهما يعيشان مهزلة وجوديّة، لا واقعيّة ولا خيالية. فاتّفقا على أن يبحثا عن المتعة في مضانها، فركبا ذات يوم سيّارتهما وهاما على وجهيهما، يبحثان عمّا يخرجهما من توتّرهما، فوقعا فجأة على مقهى بشاطئ قريب من العاصمة، كانت تجري فيه حركة دائبة.

ولفت نظرهما جوق قد أحاط به جموع من المتصنتين والملهوفين والطائعين إلى أغانيه وألحانه، كأنّ الطّير على رؤوسهم.

وكانوا يطلقون آهات وتأوّهات، كلّما لعلع في الفضاء صوت شيخ معمّم، ملفوف في عباءة بلديّة مصرية، نصف أسنانه سواقط، ونصفها صفر، فكان يتحكّم في جوق تنوّعت ملابسه وتناطحت، دون أن يمنع ذلك الحاضرين من التّعلق به، وهو يتنقّل من

الموشّحات الأندلسيّة إلى الموّال العراقي، وأحيانا إلى الصّالحي التّونسي، مرورا «باليالي» المطوّلات المتنوّعات. فكان يقلّد سيّد درويش، وصالح عبد الحي، وغيرهما من أساطين الفن والطّرب.

فكانت نشوة عارمة، أسهم فيها صاحبانا «الباريسيان» بحماسة فائقة، دون أن يفوتهما سلوك غريب، كان عليه جلّ الحاضرين من المستمعين الّذين كانوا يحتسون مشروبا أخضر، قد أدمن عليه شابان جالسان أمامهما. فكانا يحتسيانه كلّما ردّد المغنّي: «يا ليل! يا ليل! يا عين، أنا عهدي مضى وانقضى يا ليل!»، دون أن يدلّ سلوكهما وسلوك غيرهما على أنّهم كانوا منتشين، بل كانوا هائمين بالغناء والطّرب إلى حدّ الشّغف، حتّى آل الحفل إلى فجوة استراحة تساقطت فيها على التّخت من كلّ صوب، وريقات كثيرة مطويّة، كأنّها مراسلات إعجاب سرّيّة، ممّا جلب استغراب أكبر الشابّين سنّا. فسأل صاحبه:

ـ ما معنى هذي الأوراق ؟

فأجابه صاحبه بصوت مترنّح :

ـ لا يعرفها إلاّ أصحابها!

ـ لا بدّ من جواب! فاهم! وإلاّ أقطع عليك ...

ـ قلت لك مجهولة! مجهولة!

ـ لا بدّ من جواب، وإلاّ ناديت غريمك !

ـ أنت مصر على جواب !

ـ أسرع! أسرع! وإلاّ قربت ساعتك!

ـ الوريقات تعني ... هي ...

ـ انطق يا ...

ـ هي يا سيدي ... برقيات تأييد، برقيات تأييد يا سيدنا!

ـ ولمن ... ؟ انطق!

ـ للشّيخ المغنّي ؟ عفوا بل

ـ للتّرجي الرّياضي!

ـ أبدا!! ... مستحيل!

ـ لكلّ من يغني ... و جناحه يردّ عليه ؟

ثمّ أطلقها ضحكة صاعقة، آزرها صاحبه بصعقة أشدّ منها، تفرقعت في الفضاء وتبعتها ضحكات أخرى انتشى بها زائرانا الباريسيان التّونسيان اللّذان أدركا أنّ المتعة ضالّة المشتاق، أنّى وجدها، سواء في باريس الثّورة أو في تونس الخضراء.

ـ مهداة إلى روح الصّديق المناضل النّقابي والطّلابي والجامعي العميد، والزّميل الكريم أ. د محمّد عبد السّلام، رحمة اللّه رحمة واسعة. وكان قد أعجبته هذه القصّة لما قرأتها عليه.

ـ من مجموعة تتألّف من 45 قصّة حرّرها الكاتب سنة 2008 ولم يكتب أن تنشر في ذلك العهد وعنوانها العام «مسافات» وهي موزعة على 4 مجموعات.

قصص من الأدب العالمي

عبدالسلام الغرياني/ قاص ومترجم، ليبيا

أوغست سترند بيرغ :

أوغست سترند بيرغ (1849-1912) مسرحي وروائي وقاص سويدي يتناول في أعماله النفس البشرية والطبيعة وأشكال أدبية جديدة، حياة حافلة بالإنتاج الغزير وبالأحداث المثيرة وهو من معاصري (ابسن) و(تشخوف) وبه يكتمل الثلاثي الرائد الذي قاد المسرح الجديث منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين وأعطاه ملامح التجديد فيه.

يُعد أحد أعمدة التعبيرية المبدعين ومن أوائل وأهم الأدباء العالميين الذين وظفوا طاقات العقل الباطن في أعمالهم الفنية والدراما خاصة.

المصور الفيلسوف

أوغست سترند بيرغ

يُحكى أنه كان ثمة مصور رائع، يصور المناظر الطبيعية والوجوه بكل أحجامها وصور جانب الوجه أيضاً، إنه يحمّض الأفلام ويُعدّل ألوانها ومن ثم يطبعها. كان مصوراً رائعاً.

لكنه كان دائم السَخَط، فإلى جانب مهنته هذه كان فيلسوفاً، فيلسوفاً عظيماً ومستكشفاً، رأيه أن العالم يعيش الفوضى، ومثال هذا الرأي واضح على شريحة الفلم عند التحميض، فكل شيء كان عن يمين الأصل يظهر الآن عن اليسار، وكل شيء كان لونه داكناً يصبح لامعاً، واللامع يصبح قاتماً، والأزرق يتحول إلى الأبيض والأزرار الفضية تبدو مطفأة كما الحديد.

العالم يعيش الفوضى :

كان للمصور شريك، رجل عادي تماماً، ضيق الأفق والتفكير، يدخن السجائر طوال اليوم، لا يغلق الباب، يضع السكين في فمه بدل الشوكة، يرتدي قبعته داخل الحجرة، ينظف أظافره داخل الأستوديو وفي المساء يتجرع ثلاثة أقداح من البيرة. إنه مليء بالعيوب.

في المقابل كان الفيلسوف متزناً، لهذا يداري استياءه من شريكه التافه، أراد فك الشراكة بينهما، لكنه لا يستطيع لأن العمل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بينهما، استياء الفيلسوف من شريكه تحول إلى كره مفرط ومخيف.

مع حلول الربيع قررا الاستجمام في أحد المصايف، ذهب الشريك لإيجاد سكن في أحدها، وفي يوم وافق السبت استقلاّ الباخرة.

جلس الفيلسوف على سطح الباخرة يتجرع شراب «البنش» طوال اليوم. كان بديناً يعاني جملة من الأمراض: كبده لا تعمل وأقدامه في وجع دائم، ربما من الروماتيزم أو مرض مشابه. عندما وصلا عبرا الجسر صوب الشاطئ.

«هل هذا هو المكان؟» سأل الفيلسوف.

«سير قليل ونصل» أجاب الشريك.

مشيا في طريق منخفض انتهى بسلم عليهما تسلقه، ثم طريق صخري مشيا فيه، والفيلسوف يشكو من قدميه، لكنه نسي كل آلامه عندما وصلا إلى سلم آخر، بعد ذلك اختفى كل أثر للطريق، واصلا سيرهما على صخور بين شجيرات وأشجار التوت.

خلف السياج الثالث يوجد ثور الذي أخذ يطارد الفيلسوف حتى السياج الرابع وكان العرق ينز من كل مسامات جلده، وعندما عبرا السياج السادس تراءى لهما البيت، دخل الفيلسوف البيت واتجه مباشرة إلى الشرفة.

«لماذا كل هذه الأشجار» سأل «إنها تحجب المنظر أمامنا»

«والمكان يبدو كباحة كنيسة، لماذا يقف المنزل وسط غابة الصنوبر هذه».

«إنها بقعة صحية» أجاب الشريك.

ذهبا للسباحة، لكن ليس ثمة مكان ملائم للسباحة، ليس ثمة مكان مناسب بمعنى الكلمة، هكذا يرى الفيلسوف: فقط أرض حجرية ووحل.

بعد السباحة شعر الفيلسوف بالعطش، أراد أن يشرب من المياه المتدفقة لكن المياه كانت بنية محمّرة ولها مذاق غريب ولاذع، ليست صحية، ليس ثمة شيء صحي هنا واللحم غير متوفر، ليس ثمة غير السمك.

داخلت الكآبة الفيلسوف فجلس عند ثمرة القرع يندب حظه. لكن ليس له خيار، يجب أن يبقى، لأن شريكه عاد إلى المدينة لمتابعة العمل في غياب صديقه.

بعد ستة أسابيع عاد الشريك للفيلسوف. قابل عند الجسر شاباً رشيقا بخدين حمراوين ورقبة متوهجة بفعل الشمس، إنه الفيلسوف متجدد بالكامل ومعنوياته عالية، وقفز فوق السياج السادس وأخذ يطارد الثور.

عندما جلسا في الشرفة، قال شريكه له:

«تبدو بصحة جيدة، أي ضْرب من الوقت قضّيت»

«أوه، وقت ممتع» قال الفيلسوف «الأسيجة أذابت الدهون عني والصخور مسّدت أقدامي، وحمامات الوحل عالجت الروماتيزم والغذاء البسيط عالج كبدي، وأشجار الصنوبر تكفلت برئتي، أتُصدق الماء البني المندفع يحتوي الحديد، تماماً مثلما كنت أرغب».

«حسناً أنت فيلسوف قديم» قال الشريك «ألا ترى أنه من السالب يخرج الموجب، القتامة تصبح مضيئة مرة أخرى؟

«إذا أخذت الصورة الإيجابية عني فقط، لوجدت الكثير في هذا السياق ولن تكرهني كل هذا القدر، فكر فقط: أنا لا أسكر لهذا أنا قادر على إدارة العمل، لا أسرق، لم أتناولك بسوء من ورائك، لم أتذمر، لم أجعل الأبيض يبدو أسود، لم أكن فظاً من الزبائن، انهض باكراً، أنظف أظافري كما

أنظف المعمل، أبقي قبعتي على رأسي حتى لا يتساقط الشعر على الأرضية، أدخن كي أطهر الهواء من الغازات السامة، أبقي الباب موارباً لكي لا أحدث ضجيجاً داخل الأستوديو، أشرب عند المساء لكي أهرب من غواية الويسكي، وأضع السكين داخل فمي لكي لا أؤذي نفسي بالشوكة.

«أنت حقاً فيلسوف عظيم» قال المصور «من الآن فصاعداً سنكون أصدقاء باقي الحياة».

ايفا تيكا :

كاتبة فنلندية، ولدت عام 1939 وحازت على عدة جوائز أدبية في فنلندا، تكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر وتشتهر بكتاباتها النثرية القصيرة.

عملت مدرسة في علم الأحياء قبل أن تتحول إلى الكتابة.

كتاباتها تتناول حياة الناس اليومية والعلاقات الإنسانية.

تُرجمت أعمالها إلى عدة لغات.

المـتـنمّـر

ايفـا تيكـا

نورميكاليو رجل في منتصف العمر، يأتي مرة بعد أخرى ويبدو أن ليس ثمة نهاية لقصته.

في البداية أصغيت إليه بصبر، مرة أخرى يعود للموضوع ذاته، شكل الموضوع وتشديده السابق تغير، ظهرت ذكريات جديدة، لكن الفحوى واحد؛ فشل في حياته ويعزو هذا الفشل لشخص معين، زميل دراسة له فترة الطفولة، المتنمّر.

دونت ملخصاً لشخصيته منذ زيارته الأولى: متوسط التفكير، ثرثار، معتزل باختياره، يجد صعوبة في إقامة علاقات اجتماعية، مطلّق، ليس لديه أطفال، أخصائي كهرباء يقول إنه يحب عمله. المشكلة الكبرى لديه، صدمات الاستحواذ زمن الطفولة.

هذا كل شيء باختصار، لكنه ليس سهلا عليه التخلص من هذا الإرث.

ـ أنت لا تصغي إلي. قال مرة عندما كان يتكلم.

ـ بالطبع أنا أصغي طوال الوقت.

ـ عندما كنت أصفه لاحظت أنك لا تصغي، قل لي ما كان لون شعره.

ـ هذه ليست نقطة مهمة في الموضوع. قلت متهرباً

ـ كل شيء مهم، كيف يمكنك تكوين صورة عني إن لم تصغِ لحديثي.

ـ بل أنا أستمع إليك وفي الوقت نفسه أحاول رسم صورة لحالتك، شعر شخص ما أمر ثانوي في سياق الموضوع.

ـ لا إنه سبب كل شيء.

ـ إذن أنا أخطأت التقييم، على كل استمر

شخر بسخط ثم تابع : حسناً، كان لون شعره أحمر وعندما أقول أحمر، فأنا أعني أحمر، انظر إلى شعري، ما لونه الطبيعي، لم يتغير أبداً. لكن أنا من أرهب، ليس هو، ذو الشعر الأحمر، دمرني.

ـ لون الشعر ليس موضوعنا، علقت.

ـ كلا أنت تعرف كنت تلميذاً عادياً في كل شيء لم أكن خجولاً، لم أكن لامعاً في الفصل غير أنني لم أكن غبياً. كنت تلميذاً عادياً لا أكثر ولا أقل،

ملابسي كالآخرين، لكنه اختارني أنا ضحية له، لم أكن معزولاً عن التلاميذ، أعني لم أكن انفرادياً. لقد قرر أن يحطمني أنا وحدي دون الآخرين، ما الذي يجعل طفلاً ذاك الوقت يفعل هذا الفعل ؟ ما الذي يجعله يهاجم طفلاً آخر مرة بعد مرة.

ـ كيف هاجمك ؟

ـ بدايةً من خلال التعابير والايماءات : يمكنه شد أي وجه يريد. عندما كان يتوجب علي الوقوف أمام الفصل لقول أو قراءة شيء ما، تتوتر أعصابي إنه يخرب كل شيء. في الدروس الفنلندية، على كل طالب الكتابة عن كاتب معين، اخترت (جاك لندن) الكاتب الذي قرأته، كتبت عنه بشكل جيد، وعندما حان دوري للإلقاء، شد الوجوه إليه مرة أخرى.

ـ لماذا نظرت إليه، سألت.

ـ إفترضت إنه يجب علي ذلك، قال (نورميكاليو) بضيق. جيد أن تتابعني بالأسئلة، قلت كنت مضطراً لذلك، لأنني أعرف إنه يشدّ الانتباه إليه.

إنه يقلب عينيه داخل رأسه، أعتقد أنها موهبة يتميز بها أناس غير عاديين، إنه يهز أذنيه أيضا. لديه أشياء كثيرة من سلوك اللصوص ومن طبيعة الحيوان. أليس كذلك.

ـ لا يمكنني موافقتك.

ـ حسناً، عليك موافقتي، قال، وسدد لي لمحة سريعة، ليس من أجل عملك حسب، بل لك أنت شخصياً.

ـ من الصعب معرفة ما تعني ولكن تابع كلامك. قلت وأنا أنظر إلى أصابع هذا الكهربائي الرشيقة الطويلة، التي افترضت أنها يجب عليها الاهتمام بعملها. حاول إبقاء أصابعه على ركبتيه، ثم لوّح بها فجأة كمن أصابه مس. كادت أصابعه تخبرني الكثير عنه، لكنه شدد مرة أخرى على عدم إصغائي له.

ـ بالطبع أنا أصغي، قل لي، هل أصبح عنيفاً معك، أم شد الوجوه المثير هذا.

ـ بالتأكيد لا، بعد ذلك أصبح يجعد أنفه أينما كنت بجانبه، حاولت تفادي هذا الوضع لأفصح المجال له كي يتنفس كما يشاء، لكنه يتعمد وضع نفسه في طريقي، تنفس بتأفف أدار أنفه إلى أعلى وسأل بصوت مرتفع "من أحدث رائحة كريهة، فُتح مصنع النشادر" يقول ذلك وهو يومئ إلي، لكنني لم أشم تلك الرائحة في الفصل، لست من يتبول في سريره، كنت طفلاً عادياً، هل تفهم ؟ هل تعرف بماذا شعرت وقتها ؟

ـ أحاول أن أفهم، لكن لماذا تتذكر كل ذلك؟ أنا لست من الأطباء الذين يطلبون من الناس الحفر في الماضي عندما يكون ليس ثمة حاجة لذلك. في حالتك من الأفضل أن تنظر إلى الأمام، وتفكر في الحاضر، وكيف تستفيد منه قدر الإمكان.

ـ الحاضر ؟ إلى الأمام ؟ قال مرتبكاً.

ـ نعم، أخبرني عن حياتك الآن، أنت منفصل عن زوجتك، هل تفتقدها ؟.

هذا ما قلته محاولاً دفعه لمصدر أكثر ألماً من حياة الطفولة، إلى الحاضر حيث إمكانية التغيير مازالت متاحة، أو هذا ما اعتقدته، لكن حاضره تغير بسرعة كبيرة إلى الماضي الذي استبد به. الآن أتفهم كيف أن طفولته تساوي حاضره، إن كان بالإمكان تغيير الحاضر، فبالإمكان تغيير مرحلة الطفولة، إذن يجب أن أجعله يتكلم عن زوجته بدلاً من طفولته.

ـ لماذا أفتقدها إن كنت أنا من تركها.

ـ ولماذا تركتها ؟

ـ كان ذلك منذ زمن طويل، أرادت استقلالية أكثر، فانسحبت من حياتها وكان لها ما أرادت. قال (نورميكاليو) معللاً.

ربما كانت علاقته مع المتنمّر زمن طفولته أكثر جدية من علاقته بزوجته السابقة.

ـ الولد الذي كنت أحدثك عنه، هو ابن لمهندس مبانٍ. قال (نورميكاليو).

ـ حقاً، قلت بلا مبالاة، هل هذا مهم.

ـ بالطبع، ومهم لك أنت أيضاً.

ـ والدي كان وسيط عقارات. رددت بسرعة.

سدد نظرة تجاهي الأمر الذي أغضبني

ـ وسيط عقارات، قال ببطء، لِمَ لا، أنا حتى لم أسألك.

ابتلعتها هذه المرة.

ـ لنعد لموضوعنا، قلت.

ـ هذا موضوعنا، كل التفاصيل الدقيقة مهمة، ابن مهندس المباني هذا، ذو الشعر الأحمر، هاجمني على كل الصعد. أخفى حذائي، ربط أكمام معطفي صعدت الحافلة والأكمام معقودة. رسم صورة وقحة على سطح طاولة مقعدي، بقيت في الفصل لتنظيف سطح الطاولة، لم ألحق بالحافلة، قطعت ستة كيلو مترات حتى أصل البيت. هذه بعض الأمثلة، هل تريد المزيد ؟.

ـ أنا رهن خدمتك، قلت ببرود.

إنه حالة عندي، قلت لنفسي، أنا من له اليد العليا هنا ليس هو.

ـ حقاً، أنت رهن خدمتي. قال ثم ابتسم.

هذه المرة الأولى التي أراه فيها يبتسم، شعرت برعشة باردة داخلي، لابد أن هذا المريض في وضع مريح. قلت في سريرتي. وهذا وقت مناسب قبل أن تتأزم الأمور عنده.

ـ حسناً، سأتابع، بعدها أصبح يهاجمني جسدياً، حدث ذلك للمرة الأولى في ساحة اللعب بالمدرسة، أوقعني على الجليد المنجرف وجثم فوق صدري، شعرت بالاختناق، أخذ يضغط علي، ثم كل ما رأيته كان السواد، لم أستطع التنفس، عندها أيقنت أنه بإمكانه قتلي يوما ما. قال (نورميكاليو) محاولاً النظر في عيني مباشرة، لكنني كنت أنظر خلال النافذة إلى الخارج، إلى أغصان شجرة البتولا التي تلونت بالأحمر بفعل اقتراب الربيع، الربيع الذي يملأ حياتنا، غير آبه بما يحدث داخل المرء. صوت (نورميكاليو) يعبر أذني، ولوقت قصير لم أسمع ما قال.

ـ أليس كذلك ؟ سأل.

ـ نعم أنت على حق.

هل ترى ما أراه في الخارج ؟ هل ترى ذاك الصبي الذي وقع ؟

ـ كل ما أراه أغصان شجرة البتولا.

ـ يجب أن تنهض إلى النافذة وترى المتنزه، الجلسة ستنتهي قريبا، تعال وانظر إنه ينزف، الصبي يحاول النهوض، لكنه مازال يتخبط.

ـ كان للمتنمّر شخص متواطئ معه، من الفصل نفسه، كان يهرع لمساعدته وقت الحاجة.

ـ لا تقدر على النظر إلى الخارج، إني أحدثك عمّا يجب أن تراه. ألا ينعش ذاكرتك هذا المنظر ؟ الآن الناس تغادر المتنزه والصبي يحاول النهوض

تدريجياً، إنه يضغط على وجهه بقفازيه، الدم يسيل على القفاز وعلى الثلج، الصبي يبتعد وهو يبكي ويحضن وجهه بقفازيه. لكن قطع الثلج تنجرف وستظل طوال المساء والليل، ألا تتجاسر على النظر ؟ أعتقد أن الوقت انتهى. قلت. سأكتب لك وصفة لتهدئتك.

- لا أحتاجها، لكنني سأحدد موعداً آخر.

- موعد آخر ؟ شعرت بالقلق. إذا كان ذلك مفيداً. قلت، أعذرني أعتقد أنه من الأفضل أن نتوقف عند هذا الحد.

- هل أنت خائف مني ؟ سأل بسرعة.

- كلا، على الإطلاق، ضحكت، لنخصص وقتاً لك؟، ليس ثمة مشكلة، هذا عملي على أية حال، نعم عملي أن أستمع وسأستمع إليك.

وددت أن لا يأتي، أن ينسى، أن يحدث له أي شيء، أو يدرك هو نفسه أن زياراته غير مجدية، عندما اقترب موعد الجلسة بدأت ألقي نظرات متتالية على الساعة، لم أستطع التركيز على أي شيء، الوقت يمر بسلسلة من الاضطرابات، أعصابي توترت، تناولت مسكناً، يجب أن لا يلاحظ أن ثمة خطأ ما، يجب أن أتظاهر بأن كل هذا لا يعنيني. كل هذا ؟ كل ماذا؟ استدرت من مقعدي بشكل عبثي إلى الساعة، ربما لن يأتي. المصعد يتحرك، أرخيت عضلات وجهي متصنعاً الرقة وتفحصته على المرآة.

دخل (نورميكاليو) وخلال ساعة ظل يكرر الموضوع نفسه :

ذو الشعر الأحمر حاول قتله بعد فشله في تحطيم روحه عبر الكره والأذى الجسدي، حاول شنقه بالتواطؤ مع الصبي الذي في خدمته والذي تعرض للأذى بدوره " لم أتمنّ له الأذى، افترضت أنه كان مجبراً على ذلك، لقد كان سلوكه معيباً مقارنة بأقوى التلاميذ، لكنه مات في الثلاثينيات من عمره، لقد شنق نفسه، غالباً ما كنت أتساءل لماذا فعل بنفسه ما حاول فعله بغيره، ربما الذاكرة ظلت تعذبه، رفضت أن تدعه بسلام، مع هذا كان مجرد متواطئ تافه، أنا نجوت كما ترى، كنا نتمزق مع بلوغنا سن الرشد، ذو الشعر الأحمر فسّر ما حدث بأنه مجرد لهو، والجميع صدقه وصدقته أنا بدوري أو حاولت تصديقه، كلنا صدقه، لأنه من المستحيل التفكير أن الأطفال يأتون بالسيئات، من المستحيل أن يشنق طفل طفلاً آخر، لكن ذو الشعر الأحمر يعرف ماذا كانت نيته والمتواطئ أيضاً لهذا فعل لاحقاً ما فعله بنفسه، على كل كان نصف بريء ينبغي لومه".

- ماذا تعني بينبغي لومه. قاطعته بنفاد صبر.

- أنت تعرف ما أعني.

- هل أنت متأكد بأنه ثمة نية لقتلك.

- كان ذلك واضحاً للوهلة الأولى، كان واضحاً منذ اللحظة التي هاجمني فيها، لقد رأيت ذلك في عينيه، سمعتها مع أنفاسه، كان يعرف، وأنا أعرف. لماذا أنت تشكك في هذا ؟

- نهضت إلى النافذة وألقيت نظرة على الخارج، مطر ثلجي يهطل، الأغصان لا تبدو كما هي في الربيع، غمّ. رجل ملتح يمشي كئيباً. كلب كثيف الوبر يسير على طول الشارع، ما هذه الكثرة من الكلاب، دُهشت، ربما كلاب (الشناوزر). قلبي يخفق بضيق، تعبير وجهي الهادئ مهدد بالانهيار، (نورميكاليو) مازال يتكلم واستمر يتكلم حتى نهاية الجلسة، لم يجد نهاية لقصته بعد.

- لم أنتهِ بعد. قال.

ولن ينتهي هذا حتى المرة القادمة -قلت في

داخلي- ارتجفت يداي مرة واحدة. كتبت له موعداً جديداً.

كان أطول وأصعب انتظار في حياتي، هيأت نفسي لوصوله تهيئة طبية بشكل مناسب، قلت في نفسي هذه علاقة عادية بين طبيب ومريض، المريض غير عادي، على كل المريض هو مريض ومع هذا كنت هادئاً جداً. لكن عند تلك اللحظة بدأت يداي ترتجفان، وعرق بارد ينزل على عنقي، وجهي بدا ساكناً، حاولت التكلم بصوت مرتفع، ما الذي يعرفه (نورميكاليو) عني ؟ وماذا عرف ؟ كنت أتناول القرص الثالث من الدواء المسكن، عندما دق (نورميكاليو) الجرس.

- ألغيت الجلسة، قال «أنا مضطر لأنه ليس في ذاكرتي جديد لأقوله الآن، لا فائدة من حضوري إن لم يكن لدي ما أقوله، كان ثمة شيء لكني نسيت، سأحضر عندما أتذكر، أريد موعداً آخر» ثم غادر.

مرة أخرى يداي ترتجفان كمن يستغيث كنت بأمان، من ماذا لم أُرد التفكير، ذهبت إلى النافذة لإلقاء نظرة على الخارج : ثلج في الشارع والبحيرة تذوب، لم يعد ثمة دمٌ يُرى، أتذكر ذاك الدم، أشبه بالبصيص، طول المساء والليل، طوال المساء والليل. ماذا سيخبرني إن جاء مرة أخرى ؟ سيخبرني بكل شيء، كل ما يسبب المتاعب عند ذاكرته عن الأشياء التي تشعل ثقوباً فيها.

لكن الربيع على الأبواب، الطيور السوداء تغرد، الوقت يخف، الذاكرة تبرأ، الثقب الأسود يتلاشى، كما أشجار المتنزه تأتي بالأوراق، الناس تتذكر أشياء ماضية عن أنفسهم وعن الآخرين.

غادرت النافذة، وقفت أمام مرآة المدخل، وجهي ساكن يتحرك بشكل طبيعي، صلعتي بادية، فقط ما تبقى من شعر أحمر حول عنقي يُرى، بدأت أهز أذني ببطء، لكنني لم أقدر أن أدير عيني داخل رأسي.

الفِرْدَوْسُ البَعِيدُ (*)
(قصيدة في الحبّ والحنين)

المكّي الهمامي/ شاعر، تونس

الإهداء :

إلى تونس الجميلة،

وإلى قريتي الغافية في أعالي الشّمال «غار الملح»

[1]

أَنَا ابْنُ الغوَايَاتِ، أَهْلِيَ أَحْفَادُ

هَذِي البِحَارِ العَظِيمَةِ [أَحْفَادُ قرْطَاجَ

وَالعَرَبِ الفَاتِحِينَ وَشَعْبِ الأَمَازِيغِ...]

أَشْجَارُنَا فِي السُّهُولِ امْتِدَادٌ لِرَغْشَةِ آدَمَ

فِي المَلَكُوتِ. وَفِي كُرَيَاتِ الدَّمِ العَبْقَرِيِّ

هُنَا فِي شَرَايِينِنَا

يَنْبضُ المُتَوَسِّطُ مُحْتَفِلاً بِالحَيَاةِ...

أَنَا شَاعِرٌ،

ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي...

[2]

وَتُونِسُ، مَا بَعْثَرَتْهُ العَصَافِيرُ

فِي الأُفُقِ مِن زَقْزَقَاتٍ...

وَتُونِسُ آنِيَةُ الزَّهْرِ، مَمْلُوءَةٌ

بِمِيَاهِ المَسَرَّةِ وَالاِشْتِهَاءِ. وَتُونِسُ

لُؤْلُؤَةٌ طَرَّزَتْهَا يَدُ العِشْقِ فِي شَالِ أُنْثَى.

وَتُونِسُ، لَوْ يُدْرِكُ النَّاسُ، قَافِيَةٌ حُرَّةٌ

فِي نَشِيدِ الحَيَاةِ...

أَنَا شَاعِرٌ،

ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي...

[3]

بِلاَدٌ عَلَى شَفَةِ الحُلْمِ، مُكْتَظَّةٌ
بِالجَمَالِ الخُرَافِيِّ كَالآلِهَاتِ القَدِيمَةِ. مُشْرِقَةٌ،
فِي جَلاَلٍ مَهِيبٍ، عَلَى بَحْرِهَا المُتَوَثِّبِ. مُشْرِقَةٌ
مِثْلَ شَمْسِ الصَّبَاحَاتِ. مَنْسِيَّةٌ فِي فَرَادِيسِهَا الوَاسِعَاتِ.
كَعَاشِقَةٍ، تَتَقَدَّمُ فِي البَحْرِ مَأْخُوذَةً بِصَدَى المِلْحِ
فِي دَمِهَا. هِيَ أَكْبَرُ مِنْ رَغَبَاتِي. بِلاَدٌ تُعَلِّمُنَا
كَيْفَ نَحْيَا، وَنَغْرَقُ فِي فَرَحٍ فَوْضَوِيٍّ جَمُوحٍ.
وَنَسْرِقُ أَحْلاَمَنَا مِنْ نُعَاسِ القَطَطِ...
بِلاَدٌ عَلَى سَاحِلِ القَلْبِ، مَنْذُورَةٌ
لِهَوًى قَاهِرٍ لاَ يُقَالُ. وَلاَ تَشْتَهِي
غَيْرَ أَنْ تَشْتَهِي، غَيْرَ أَنْ تَتَعَرَّى
لِعُشَّاقِهَا المُخْلِصِينَ. وَتُعْطِي لِتُعْطِي فَقَطْ.
وَتَغْمُرُنَا بِحَرِيرِ الحَيَاةِ...
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي...

[4]

أَنَا ابْنُ السَّوَاحِلِ،
وَابْنُ الصُّخُورِ الَّتِي اسْتَسْلَمَتْ لِخُطَى المَوْجِ. وَانْكَسَرَتْ
تَحْتَ أَقْدَامِهِ، مِثْلَ أَيْقُونَةِ الضَّوْءِ. وَانْسَحَقَتْ شَبَقًا، فِي
فُحُولَتِهِ.
وَأَنَا ابْنُ الصَّوَارِي العَنِيدَاتِ. وَابْنُ الخُرَافَاتِ
تَنْبُتُ فِي القَلْبِ كَالعُشْبِ. وَابْنُ الدَّمِ القُدُسِيِّ،
يَكَادُ يُضِيءُ المَدَى مِنْ كَرَامَاتِهِ، وَتُشَعْشِعُ مِنْ صِدْقِهِ
شَمْسُ هَذِي الحَيَاةِ...
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي ...

[5]

تُشَرِّدُنِي نَجْمَتِي...
كُلَّمَا قَادَنِي قَدَرِي فِي اتِّجَاهِ الفَلاَةِ، احْتَرَقْتُ
بِشَوْقِي إِلَى مَوْطِنِي. كُلَّمَا انْسَحَقَتْ عَقْرَبٌ
تَحْتَ نَعْلِي، اسْتَعَدْتُ تَصَاوِيرَ خَاطِفَةً لِلْفَرَاشَاتِ
فِي أُفْقِهَا. كُلَّمَا انْتَابَنِي الجَدْبُ وَانْكَسَرَتْ لُغَتِي
فِي الفَرَاغِ، الْتَجَأْتُ إِلَى غَابَةِ اللَّوْزِ غَارِقَةً
فِي البَيَاضِ المَهِيبِ، تَشَابَكُ أَغْصَانُهَا العَالِيَاتُ،
وَتَمْتَدُّ مِنْ تَحْتِهَا وَارِفَاتُ الظِّلاَلِ...
هُنَالِكَ فِي السَّفْحِ،
وَسْطَ شِعَابِ الجِبَالِ العَنِيدَةِ، حَيْثُ البُحَيْرَةُ
مَحْفُورَةٌ فِي المَكَانِ كَحَوْضٍ صَغِيرٍ مِنَ المَاسِ،
يَنْهَضُ فِي دَمِنَا إِثْمُنَا السَّرْمَدِيُّ، وَنُضْرِمُ مَاءَ الحَيَاةِ...
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي ...

[6]

أَحِنُّ إِلَى المِلْحِ يُشْرِقُ فِي دَاخِلِي. وَيُشِعُّ،
كَجَوْهَرَةٍ فِي ظَلاَمِ الرُّؤَى. وَأُصَدِّقُ

مَوْجَ البِحَارِ البَعِيدَةِ، إِذْ يَتَصَعْلَكُ فِي التِّيهِ.
[صِنْوِي هُوَ المَوْجُ، يَأْتِي مَسَاءً
إِلَى شُرْفَتِي، وَيُقَاسِمُنِي قَهْوَتِي...!]
كُنْتُ أُصْغِي إِلَى حَمْحَمَاتِ القُدَامَى، تَصَاعَدُ
فِي صَوْتِهِ الوَثَنِيِّ. وَأَشْعُرُ أَنِّي امْتِدَادٌ لِصَرْخَتِهِ،
وَانْدِفَاعِي كَعَاشِقَةٍ فِي مَحَبَّتِهِ مِحْنَتِي
وَخَلَاصِي. وَمَوْتِي اخْتِرَاقًا بِهِ، هُوَ كُلُّ حَيَاتِي...
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي ...

[7]

هُمُ القَادِمُونَ يَقُصُّونَ سِيرَتَهُمْ ذَاهِلِينَ:
(نَزَلْنَا عَلَى أَرْضِهَا فَاتِحِينَ. شَمَالاً،
عَلَى بُعْدِ عِشْرِينَ مِيلاً، مَدِينَةُ هِيبُوأَكْرَا (**)
تَسْتَحِمُّ كَآلِهَةٍ فِي شَوَاطِئِ فِتْنَتِهَا. وَغَرْبًا،
تَنَامُ بِأَطْلَالِهَا البَاذِخَاتِ مَدِينَةُ أُوتِيكَةَ الخَالِدَةْ... (***)
نَحْنُ جِئْنَا مِنَ الشَّرْقِ. ضَاقَ بِنَا المُتَوَسِّطُ
حَتَّى اخْتَرَقْنَا بِتَرْحَالِنَا العَبَثِيِّ. وَأَرْسَتْ بِنَا سُفُنٌ
فِي سَوَاحِلِهَا. فَنَزَلْنَا بِهَا عَاشِقِينَ. وَهِمْنَا
بِأَشْجَارِهَا الخُضْرِ فِي كُلِّ فَصْلٍ. وَشَرَّدَنَا
سِحْرُهَا زَمَنًا لَيْسَ يُحْصَى. فَقُلْنَا: هِيَ الجَنَّةُ
المُشْتَهَاةُ، وَمَا مِنْ مَثِيلٍ لَهَا فِي الحَيَاةِ...)
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي ...

[8]

بِلَادٌ عَلَى حَافَةِ الأَزْرَقِ الفَذِّ،
تَخْتَزِلُ المُتَوَسِّطَ فِي قَسَمَاتِ الوُجُوهِ
الجَمِيلَةِ جِيلاً عَلَى إِثْرِ جِيلٍ...
بِلَادُ البِدَايَاتِ، تَحْفُرُ فِي مَرْمَرِ الدَّهْرِ أَسْرَارَهَا...
بِلَادٌ أَصَابِعُهَا وَطَنُ الشُّعَرَاءِ، تُحَدِّثُ زُوَّارَهَا
بِنُبُوغِ الحِجَارَةِ فِي أَرْضِهَا،
وَتُشَرِّدُ عُشَّاقَهَا كَالحَيَاةِ...
أَنَا شَاعِرٌ،
ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي ...

[9]

أَنَا آيَتِي المَاءُ فِي تِيهِهِ. آيَتِي الطَّيْرُ
فِي شَدْوِهِ. آيَتِي أَنَّنِي سَأَؤُوبُ إِلَى البُرْتُقَالَةِ
بَاذِخَةً فِي هَوَايَ، هُنَالِكَ فِي مَنْزِلِي غُرْفَتِي الفَوْضَوِيَّةِ
جِدًّا،
أُقَلِّبُ دِيوَانَ شِعْرٍ لِلُورْكَا، وَأَشْرَبُ شَايَ المَسَاءِ الخَفِيفَ
بِنَعْنَاعِهِ الفَذِّ مَعَ زَوْجَتِي، وَأُشَكِّلُ مَلْحَمَتِي
[هِيَ مَا سَوْفَ أَكْتُبُ فِي زَمَنٍ قَادِمٍ...]
وَبِشَوْقِ الخَطَاطِيفِ، أَلْهُو بِأَنْدَلُسِي
آخِرَ اللَّيْلِ كَالأَنْبِيَاءِ...
إِلَى مَطَرٍ يَتَسَاقَطُ، فِي فَجْرِهَا الأَبَدِيِّ البَلِيغِ،
أَعُودُ. وَأَصْرُخُ مُبْتَهِجًا: يَا إِلَهِي،
تُعَذِّبُنِي وَرْدَةٌ فِي الحَيَاةِ...

أَنَا شَاعِرٌ،

ثَرْوَتِي كَلِمَاتِي...

[10]

أُقِيمُ بِهَا، عَاشِقًا. هِيَ تَكْتُبُنِي، شَبَقًا. وَكَوَشْمِ

الْغَوَايَةِ فِي زِنْدِ أُنْثَى، تُلاَزِمُنِي. كَالدَّلاَفِينِ مُوغِلَةً

فِي مِيَاهِ الْمَسَرَّةِ، تَقْذِفُ بِي قُرْبَ نَفْسِي، عَمِيقًا

بِنَفْسِي، وَأَبْعَدَ أَعْمَقَ فِي دَاخِلِي...

غَيْرَ أَنِّي أَظَلُّ الْمُشَرَّدَ وَسْطَ الدُّنَى، ذَاهِبًا

فِي مَبَاهِجِهَا، صَاعِدًا فِي صَبَاحَاتِ دَهْشَتِهَا...

[هِيَ مُعْجِزَةُ الطِّفْلِ، قَارُورَةُ الْعِطْرِ

فِي بَيْتِنَا الْقَرَوِيِّ الْقَدِيمِ، جَحِيمِي

الْجَمِيلُ وَتُفَّاحَتِي وَصَلاَتِي...]

أَنَا شَاعِرٌ شَاعِرٌ

شَاعِرٌ بِالْحَيَاةِ،

وَلاَ إِرْثَ لِي

سِوَى كَلِمَاتِي...

الهوامش والإحالات

*) أقام الشّاعرُ في أقصى الجنوب التّونسيّ، واشتاق إلى موطنه في الشّمال. فكتب قصيدةً في الحبّ والحنين إلى الشّمال التّونسيّ وإلى مسقط رأسه قرية «غار الملح».

**) هِيبُوَاكْرَا: الاسم الرّومانيّ لمدينة بنزرت التّونسيّة، وتتبعها تاريخيًا قرية الشّاعر.

***) أُوتِيكَةُ : أقدم مدينة أسّسها الفينيقيّون في الحوض الغربيّ للمتوسّط، قريبا من قرية الشّاعر. ومازالت معالمها التّاريخيّة حتّى الآن، شاهدةً على دورها الحضاريّ العظيم في العصور القديمة.

سـلام عليهـم

الهادي العثماني / شاعر، تونس

سلام على الشّعب يَهبُّ
ويذكي الشّهبْ
سلام على الشّعب يوم يصُبُّ
على الماكرين شرار الغضبْ
سلام على الشّعب يوم يثور
ويكتب مجدا بحرف اللّهبْ
سلام على الجند يحمي البلاذ
ويحرسُ عند الخطوب العبادْ
سلام على جيشنا الوطنيّ يردّ لنا حقّنا المغتصبْ
سلام عليه تصدّى عتيدْ
بعزم وطيدْ
سلام على من يموتُ شهيدْ
ويكتب تاريخه بالدّماءْ
بحدّ الخناجر فوق الوريدْ
ويهدي البلاد طموحا جديدْ
سلام على من قال : لا ...
وملّ الحضيض ، ورام العُلاَ

ومن قال للظّالم : يا ظلم كلاّ ...
ومن قال للثّائرين : بَلَى ...
سلام على من يكون السّببْ
سلام ، سلام على من كَتَبْ
وخطّ حروف اللّظى تلتَهِبْ
فسجّل نصرا بماء الذّهبْ
وثار بوجه الطّغى والبُغاة
فعلّم درسا لكلّ العربْ
هي الثّورة ، يا شباب البلادِ
خلاص العبادِ
ولعنةُ حقٍّ على من هَرَبْ ...
سلام على الأمّهات جميعا
يلدن رجالا ليوم الغضب
سلام على الأمّهات جميعا
يلدن رجالا ليوم الغضب
سلام على الشّعب يوم يهبّ
ويكتب تاريخه باللّهبْ

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم: ع.م.ر

«الطريق إلى الحداثة والتحديث في إعلام (الجوائب) للشدياق»

للدكتور محمد بن الطاهر المطوي (تونس)

صدر للباحث التونسي د. محمد الهادي بن الطاهر المطوي كتاب جديد بعنوان «الطريق إلى الحداثة والتحديث في إعلام (الجوائب) للشدياق 1861 - 1884 «دراسة ومختارات».

يضع المؤلف لكتابه استهلالا (في بيان منزلة الأعلامي الحق) جاء فيه : (ان كتاب الجرائد بمنزلة الخطباء على المنابر والمدرسيين في المدارس، فينبغي أن يكونوا قدوة حسنة للناس، وأن تكون أقوالهم مجردة من الزيغ والهوى، إن «الجوائب» لم تنشأ لإلقاء الفتن والعداوة بل لإلقاء المصافاة والمؤاخاة ولاسيما بين أبناء الوطن).

قال هذا عام 1874 في جريد «الجوائب» ولعل ماذهب إليه مازال حيا ماثلا إلى يومنا هذا بعد أن مرت عليه كل هذه العقود من السنين.

من المؤكد أن إقدام المؤلف على إصدار كتاب كامل عن جريدة اكتسبت أهميتها من كون صاحبها علما من أعلام التنوير العربي وبالرسالة التي حملتها هذه الجريدة والخطة التي سارت عليها، ولذا كان لها دورها الأعلامي الرائد. وفي مقدمته القصيرة لكتابه هذا يتمنّى المؤلف أن يكون قد وفق (في افادة القارئ بهذه المحاولة الموسعة في جريدة «الجوائب» باعتارها رائدة الصحافة العربية الاسلامية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونموذجا حيا وجادا عن الأعلام الحر المتفاني بصدق ونزاهة وموضوعية في ترقية الانسان وإسعاده، والملتزم باشتراع أبواب النهضة والتقدم لأمة العروبة والأسلام).

بعد المقدمة يأتي الكتاب الأول المعنون (الإعلام في «الجوائب» والطريق إلى الحداثة والتحديث) أما فصوله فهي: الشدياق والخطوات الإعلامية الأولى/ الجوائب من التأسيس إلى الاحتجاب/ الجوائب والطريق إلى الحداثة/ الرسالة الجوائبية والطريق إلى الحداثة/ الرسالة الجوائبية والطريق إلى التحديث.

وقد اعتمد المؤلف على إنجاز الكتاب الأول هذا على عدد واف من المراجع المخطوطة والمنشورة مما يعزز قيمة استنتاجاته حول هذا العلم الذي مازال اسمه حاضرا مشرقا.

أما (الكتاب الثاني) في هذا التأليف فقد أفرده المؤلف لـ(مقالات مختارة من الجوائب) وهذا عنوانه، ويعتبر هذا الكتاب متمما للأول إذ هو يضم التطبيق على التنظير والبحث الذي استغرقه الكتاب الأول بفصوله الخمسة والعناوين الفرعية لكل فصل التي من شأنها أن تيسّر بحثه لمتلقيه.

ومن المقالات التي اختارها في الكتاب الثاني نذكر في الطبع الشعري والطبع الفلسفي/ في حاجتنا إلى معجم لغوي عصري/ في المساواة بين المسلمين والنصارى/ أي اللغات أصحّ؟/ في التعصب/ في الحرية/ في الثورة الشعبية بتونس سنة 1864/ الوقائع المصرية في عددها الأول.

كما ضمّ هذا الفصل مجموعة من الصور للشدياق وجريدته «الجوائب» هذه.

ومن الواضح أن المؤلف قد بذل جهدا كبيرا لإنجاز كتابه هذا الذي يعتبر إضافة لما كتب عن أحمد فارس الشدياق -وهذا اسمه الكامل-.

نشرت الكتاب دار سحنون للنشر والتوزيع وهي إحدى أهم الدور التونسية التي عنت بالكتاب العربي الاسلامي.

عدد صفحات الكتاب 260 صفحة من القطع الكبير. سنة النشر 2011.

ديوان الثورة / الجزء الأول
تقديم د. محمد البدوي (تونس)

صدر الجزء الأول من كتاب بعنوان «ديوان الثورة - الجزء الأول» ويضم أكثر من أربعين قصيدة لشعراء تونسيين مختلفين في الأهمية ومن أجيال مختلفة. كما توزعت القصائد على العمودي والحر وقصيدة النثر.

من الشعراء الذين ضمهم الديوان نذكر كلا من أدم فتحي / المنصف الوهايبي / المولدي فروج / جمال الصليعي / حاتم النقاطي / خالد الوغلاني / زبيدة بشير / صلاح الدين الحمادي / عامر بوعزة / فوزية علوي / كمال بوعجيلة / مجدي بن عيسى / نصر سامي / نزار شقرون / يوسف رزوقة... وأسماء أخرى.

موضوع القصائد كلها ثورة 14 جانفي 2011 التونسية ومن المؤكد أمام حالة كهذه أن تتفاوت قيمة القصائد رغم التقائها في الهدف... تحية الثورة والاحتفاء بها.

الديوان من إعداد لجنة شكلها اتحاد الكتاب التونسين وتضم كلا من د. محمد البدوي (رئيس الأتحاد) صلاح الدين الحمادي / المولدي فروج / محمد الهادي الجزيري.

نص اهداء الديوان كالتالي : (إلى أرواح الشهداء الذين عبدوا بدمائهم الزكية دروب الخلاص فكانت الثورة وكانت الحرية. إلى كل من يسعى بإخلاص إلى بناء تونس الجديدة القائمة علىالتنوع والاختلاف والتفاعل، إلى الذين يرفضون منطق القوة وينتصرون لقوة المنطق من أجل ان تكون تونس أجما من كل البلدان).

تتصدر الديوان مقدمة تحت عنوان (وطن القصيدة وقصيدة الوطن) بقلم د. محمد البدوي وهي مقدمة تعريفية وافية مما ورد فيها قوله : (أن هذه القصائد وان انتسبت الىشعراء عديدين تنوعت أنتماءاتهم واختلفت مدارسهم ورؤاهم فأنهم يتقفون على شئ يتحد حو له الجميع أنه حب تونس والاعتزاز بالانتماء لها فكانت القصيدة وطن الشعراء وكان الوطن أجمل قصيدة تغنوا بها جميعا ورغم مظاهر المعاناة المتعددة ومخلفات الإستبداد على كل الفئات كان الأمل غالبا لصياغة

وطن جميل يتسع لكل أحلام الشعراء والكادحين تحقيقا لأرادة الحياة التي تغنى بها شاعرنا الخالد).

بين القصائد الهامة في هذا الديوان قصيدة الشاعر أدم فتحي (ليتني حجر) التي سبق وأن نشرت في أكثر من منبر إعلامي وهي قصيدة طويلة نسبيا.

أما الشاعرة الرائدة الراحلة زبيدة بشير فكانت الثورة عنوانا ومنطلقا لقصيدتها (كيف أنساها) ومنها مطلعها:

(قفوا لتونس... ان الفجر لباها

فأشرقت شمسها والمجد حاباها

قفوا لها... انها تزهو بغرتها

بين «السمندل» و«الفينيق» مأواها)

وهي قصيدة غنائية تنتمي لعالم زبيدة بشير الشعري، ومن قصيدة (تونس) للشاعر عامر بوعزة نقرأ:

(بيتنا التونسي

بأسمائه التلفزية

والعربات التي تحرس الليل من ساكنيه

وطن يتجمع في غيمة

وطن أبيض ونقيّ

تقاطر منه دم الكلمات

رسم الثائرون بأجسادهم فتحة في جدار الظلام وقالوا لاجنحة النور: هبّي

«لقد صرخت في العروق الدماء»

ألا رفرفي في سماء الوطن).

جاء الديوان في 216 صفحة من القطع المتوسط. وقد نشر بتشجيع من وزارة شؤون المرأة تقديرا لمساهمة الشاعرات التونسيات - كما ورد نصا على الغلاف الأخير من الكتاب.

وهناك ملاحظة أخرى بأن الكتاب صدر (احتفاء بالثورة التونسية واحتفالا بمرور 40 سنة على تأسيس الأتحاد.

منشورات دار المسار للنشر والتوزيع 2011.

«الشمعة والدرويش»
حميد سعيد يتحدث
هشام عودة (الأردن)

في السنوات الأخيرة أخذ بعض النقاد والدارسين العرب بما سبقهم إليه الغربيون بأصدار كتب هي عبارة عن حوار طويل مع أحد المبدعين، متكامل فيه مراجعة شبه كاملة عن أدب وحياة هؤلاء المبدعين ومازلنا نتذكر الكتاب - الحوار المعنون «بابا همنغواي» الذي أجراه صحفي أمريكي مع أرنست ههمنغواي، وكذالك كتاب «رائحة الجوافة» الذي حاور فيه أحد الصحفيين الروائي غابر ييل غارسيا ماركيز.

ومن الكتب العربية التي نحت هذا المنحى كتاب بعنوان «الشمعة والدرويش - حميد سعيد يتحدث» وهو من تأليف الشاعر والصحفي الأردني هشام عودة.

ومن الواضح أن هذا النوع من الحوارات الطويلة التي تشكل مادة كتاب ليس بمقدور أي صحفي ثقافي أن ينجزها اذا لم يكن على معرفة. بمن يحاوره، معرفة أدبية يفترض فيه أن يكون قد قرأ كل نتاجه وما كتب عنه. ومعرفة شخصية أيضا فهذه مسألة مكملة.

ولما كان الشاعر العراقي حميد سعيد يقيم في العاصمة الأردنية عمان فأن مؤلف الكتاب ومجري الحوارات هشام عودة على صلة شبه يومية به.

يبدأ الكتاب بالملاحظة التالية من هشام عودة : (أجريت هذه الحوارات في شهور أيار وحزيران وتموز - أي ماي وجوان وجويلية - من صيف عمّان 2010 ومعظمها تم في مقهى بيت القمح بشارع الجاردنز).

ثم هناك ما يشبه المقدمة تحت عنوان «قصة كتاب» ورد فيها أن فكرة الكتاب الحوار راودته منذ أن أقام حميد سعيد في عمّان عام 2003. ولكنه كان يطلب من المؤلف أن يتريّث، ولم تتحول الفكرة إلى كتاب إلا عام 2010 ويذكر ان الشاعر حميد سعيد قد قال (في هذه الحوارات ما لم يقله من قبل ويمكن للباحثين والدارسين والمهتمين بمتابعة تجربة الشاعر أن يجدوا كثيرا من الدلالات والتفسيرات في ثنايا هذا الحوار).

لكن هناك مقدمة أخرى للكاتب للروائي والقاص الفلسطيني رشاد أبو شاور وقد جاءت تحت عنوان (يعيش بالشعر وبهٌ يرفع عاليا مجد انتمائه) وقد ذكر أبو شاور ان ما يكتبه ليس مقدمه بل (كلمة حب).

ومما ورد فيها قوله: (حميد سعيد شاعر كبير، آمن بالشعر وسخر حياته للشعر، حتى وهو يكتب المقالات في الصحافة العراقية والعربية، مشرفية ومغربية. راهن على شاعريته ونماها فهي جوهر حياته ومعناها وهو بالشعر رفع عاليا كل ما يؤمن به من قضايا كبيرة تستدعي شعرا كبيرا أصيلا). ضم الكتاب خمسة لقاءات ويختتم بشهادات عن الشاعر وهي: الموريسكي الذي لا يتعب لأنصاف قلعجي / انه حميد الشاعر الأنسان للدكتور سمير قطامي/ قصيدة الشخصية في شعر حميد سعيد - مقاربة أولى لراشد عيسى.

هذا الكتاب مهم في موضوعه فهو حافل بالصدق والبوح الأصيل. ونعتقد أنه يشكل نغمة مختلفة في سمفونية ما كتب عن الشاعر من دراسات نقدية سواء ما صدر منها في الكتب أو ما نشرته الدوريات.

ونشير هنا أن هذا الكتاب هو ثاني كتاب حواري للمؤلف هشام عودة اذ سبق له أن أصدر كتابا تحت عنوان «وهج الأسئلة - أحمد المديني يتحدث - منشورات دار أزمنة -عمان 2010.

كتاب «الشمعة والدرويش» جاء في 204 صفحات من القطع المتوسط - منشورات دار دجلة (عمان - بغداد) 2010.

«أدب البورترية النظرية والإبداع» للدكتورة جليلة الطريطر (تونس)

صدر للناقدة والباحثة الجامعية التونسية د. جليلة الطريطر كتاب جديد بعنوان «أدب البورترية - النظرية والإبداع».

تقول في مقدمته أن (هذا الكتاب يأتي مكملا ومطورا لمسار بحثي موحد يسعى إلى الاشتغال بسرديات المحكيات المرجعية الذاتية التي أضحت تعرف بـ «كتابات الذات». وتتمثل السيرة الذاتية ومحكي الطفولة والمذكرات واليوميات والرسائل الخاصة والبورترية وهو موضوع وراستنا هذه).

وتذكر في مقدمتها هذه أيضا :(أن احتفاءنا بدراسة البورتريه من خلال نص الربيعي «وجوه مرت» هو اذن في المقام الأعمق متابعة نظرية وتطبيقية لمحاولة تعميق الوعي بالأسئلة المنهجية والأستيمولوجية الكبرى التي تثيرها عموما منزلة أدب الذات المخصوصة وهي أسئلة تتعلق أولا بمراجعة مفهوم الانفتاح المرجعي في سرديات

الكتابة الذاتية وأشكال تحققه فيها كما تتعلق ثانيا بالتساؤل عن مفهوم الحقيقة المرجعية في مثل هذه النصوص وعن مستويات أدبيتها باعتبارها نصوصا صادرة عن تجارب واقعية لكتاب متمرسين بفن الكتابة. فإلى أي حد يمكن القول مثلا بأن أساليب تمثيل الماضي في المحكيات الذاتية - كما تراءت لنا في نص البورتريه الذي نشتغل به - مع المعاقدة المرجعية ولاتدخل عليها الضيم؟

سبق للدكتورة جليلة الطريطر أن أنجزت رسالة دكتوراه الدولة في موضوع السيرة الذاتية. كما أنجزت دراسة نقدية في اطار مراجعة المفاهيم السردية مطبقا على السيرة الذاتية «كتابة الذات في السيرة الذاتية وتجلياتها لدى لطيفة الزيات ونوال السعداوي.

وزعت المؤلفة الكتاب إلى ثلاثة فصول هي : الفصل الأول (وجوه مرت قراءات إجناسية) ويضم : 1 - في مفاهيم عتبات النص. 2 - في مسالك تجنيس النص.

والفصل الثاني (خصائص بنية السرد في وجوه مرت) وفيه : 1 - تمهيد، 2 - في بنية البورتريه النصية 3 - وجوه مرت بورترية سيري.

أما الفصل الثالث فبعنوان (في النص المرجع). ويضم: 1 - تمهيد 2 - الشخصية في البورترية التخييلي 3 - الشخصية في البورترية المرجعي 4 - الوظائف المرجعية من خلال «وجوه مرت».

ويضم القسم الرابع هذا اشتغالا على عدة عناوين منها : التاريخ على المدى القصير أو التاريخ المصغر / التاريخ على هامش التاريخ / انفتاح النص ومفهوم الحقيقة المرجعية / التوسع المرجعي / التحيين التذكري / وضعية النص الابستمولوجية.

في خاتمة هذا البحث المتأني ترى المؤلفة (ان الشخصيات الاستثنائية في «وجوه مرت» ليست أولا ولا أخيرا تبئيرا على ماهو فردي وهي لا تنحصر فيه أصلا كما هو شأن البورتريه لدى التوحيدي بل هي شخصيات تنتظم وفق رؤية تاريخية اجتماعية تصهر بينها في سياق الفضاء الواحد : العراق الجنوبي في أخر النصف الأول من القرن العشرين وبذلك تندرج الوجوه المرسومة ضمن رسم جماعي يجعل منها في عتبة العنوان الفرعي «بورتريهات عراقية» في أخر المطاف وهو تأويل من درجة ثانية يتخطى مستوى الأصالة على الشخصيات مفردة ليمحضها لدلالة سياقية محددة وغير قابلة لمطلق التعميم ومن هذه الجهة تقترب بورتريهات عراقية من نص بخلاء الجاحظ لأنها رغم عدم دورانها مثل النص المذكور على تنويع الأنموذج الواحد البخيل وابرازه في صورة العارضة المتعددة - البخلاء - فأنها تبقى بورتريهات عراقية تنهض بلاغة مقامها التخصيصية بوظيفة اعادة بناء سياق اجتماعي وثقافي مصغر تأتلف فيه هذه الوجوه..).

جاء الكتاب في 156 صفحة من القطع الكبير منشورات دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الأنتشار العربي (بيروت) 2011.

ظاهرة المحلية في السرد المغربي» لمصطفى يعلى (المغرب)

آخر اصدارات الباحث والناقد المغربي د. مصطفى يعلى كتاب بعنوان «ظاهرة المحلية في السرد المغربي» والكتاب كما ورد في الشرح المدون تحت عنوانه «حفر عن خصوصيات المجتمع المحلي في نصوص القصاصين المغاربة الرواد».

هذا الكتاب في الأصل بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا وقد نوقش عام 1984، ثم يذكر الأسباب التي حالت دون نشره في وقته.

ويشير إلى أن الجيل الذي عنى بدراسته من الساردين المغاربة هو (جيل الاستعمار) وكيف كان موقفه (تجاه الأخر العدواني المتعالي والمتسلح بالعلم والمنجزات التكنولوجية المعجزة) ويرى أن الفارق بين ماكان واليوم حيث (كوننا نملك اليوم من المتغيرات السياسية والفكرية والإقتصادية ومن التقنيات الجمالية والأليات الأجرائية ما يمكننا من المواجهة بصورة أكثر دقة ووعيا وثقة بالذات).

يقع الكتاب في قسمين الأول (ظاهرة المحلية) ويتكون من أربعة فصول هي : ظاهرة المحاية / المحلية تجليا ابداعيا / المحلية نزعة / المحلية دعوة.

والقسم الثاني (محلية السرد المغربي) ويقع في أربعة فصول أيضا هي : العتاقة المهددة بالتحول / أصيلة مرتعا لشطارة الطفولة المستعادة / الرؤية النقدية الاصلاحية للمجتمع المحلي / المحلية معبرا للالتزام.

ويتوصل الباحث إلى القول بأنه (قد ثبت فعليا من خلال خصوصيات المجتمعات التي عالجها المنجز السردي المغربي بكيفية أو أخرى وجود ظاهرة مخصوصة هي ظاهرة المحلية في السرد المغربي خلال الفترة الممتدة بين أوائل الأربعينات ونهاية الستينات من القرن العشرين).

ويقول : (قد كان السرد من الحقول المواتية لتمظهر التجليات المحلية بصورة مجسدة ورحبة سيما وأن المغاربة اكتشفوا امكاناته الهائلة في التعبير عن القضايا الفردية والإجتماعية والوطنية والقومية والإنسانية، لكنهم كانوا يعون المنطلق الصحيح للابداع السردي ونعني به البيئة المحلية التي عاينها المبدع وخبر أحوالها جيدا، ولعلهم استفادوا في هذا من التجارب المماثلة شرقية وغربية فضلا عن الظروف الخاصة التي أملت عليهم ذلك).

من الكتاب الذين اشتغل على أعمالهم نذكر : أحمد عبد السلام البقالي / محمد ابراهيم بوعلو / عبد المجيد بن جلون / عبد العزيز بن عبد الله / محمد التازي / محمد عزيز الحبابي. والكتاب مهم في موضوعه كما نرى وهو مرجع للدارسين الذين يشتغلون على بدايات المدونة السردية المغربية منذ سنوات النشأة.

و د. مصطفى ليلى اضافة إلى بحوثه هو كاتب قصة وله عدد من المجموعات المنشورة مثل : أنياب طويلة / دائرة الكسوف / شرخ كالعنكبوت. ومن أبحاثه المنشورة: إمتداد الحكاية الشعبية / القصص الشعبي بالمغرب / السرد المغربي / القصص الشعبي.

يقع الكتاب في 346 صفحة من القطع الكبير - مطبعة الأمنية (الرباط) 2011.